



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Praktyka translatorska Stanisława Barańczaka w świetle teorii analogii Douglasa R. Hofstadtera

Author: Maciej Skrzypecki

Citation style: Skrzypecki, Maciej. (2018). Praktyka translatorska Stanisława Barańczaka w świetle teorii analogii Douglasa R. Hofstadtera. Praca doktorska. Katowice : Uniwersytet Śląski

© Korzystanie z tego materiału jest możliwe zgodnie z właściwymi przepisami o dozwolonym użytku lub o innych wyjątkach przewidzianych w przepisach prawa, a korzystanie w szerszym zakresie wymaga uzyskania zgody uprawnionego.



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

UNIwersytet Śląski
Wydział Filologiczny

Maciej Skrzypecki

**Praktyka translatorska Stanisława Barańczaka
w świetle teorii analogii Douglasa R. Hofstadtera**

Rozprawa doktorska
napisana pod kierunkiem
dr hab. prof. UŚ Joanny Dembińskiej-Pawelec

Katowice 2018

Motto:

„Lost in translation”? That motto's bust.

Frost's thrust; my riposte: „Unjust accusation!

Thou unsound Frost bite, just bite the dust!

For poetry's found, not lost in translation!”

Douglas R. Hofstadter

SPIS TREŚCI

Wstęp

1. Dwa cele pracy	4
2. Douglas Hofstadter i translatologia	11
3. Terminologia.....	15
4. Materiał i układ.....	16
 1. <i>Analogy as the Core of Cognition</i>	
1. Rdzeń poznania.....	20
2. Czystki etniczne.....	24
3. Przysłowia.....	26
4. Cienie.....	27
5. Powitania.....	30
6. Metafora	32
7. Puszkini.....	35
8. Ulotna istota.....	40
 2. <i>Le Ton Beau de Marot</i>	
1. <i>Ma Mignonne</i>	44
2. Miłość.....	46
3. Poezja i epoka.....	48
4. Konfitury i brodawki.....	52
 3. Problemy sztuki przekładu	
1. Cztery paradoksy.....	60
2. Transkultuacja.....	62
3. Licencja na kłamanie.....	66
4. Nieprzekładalność.....	68
5. Rola tłumacza.....	73
6. Zdrada.....	76

4. Stanisław Barańczak a Douglas Hofstadter	
1. Dwa zakazy	80
2. Centralna analogia	83
3. Duch i Litera	86
5. Ekwiwalencja	
1. Konteksty	92
2. Efekt, substytucja i parafraza	97
6. Robert Frost <i>versus</i> Stanisław Barańczak	
1. Rekonesans	106
2. Uzurpacja	112
3. Soczystość	125
4. Wyjawienie	130
5. Tragedia translacji	140
6. Sens bez słów	148
7. Na progu	168
7. Ogden Nash <i>versus</i> Stanisław Barańczak	
1. Rekonesans	175
2. Żart pierwotny	183
3. Poetyka nadmiaru	199
4. Rymy	210
5. Rozprawa z egzystencją	224
6. Aneks	227
Zakończenie	230
Bibliografia	233

WSTĘP

1. Dwa cele pracy

„Poezja jest tym, co ginie w przekładzie” - to zdanie wypowiedziane przez Roberta Frosta znajduje się we wstępach wielu translatologicznych rozpraw i artykułów. W przytoczonej skróconej wersji¹ jest lapidarne, celne i kontrowersyjne. Wywołuje aprobatę radykalnych sceptyków, którzy, jak Vladimir Nabokov albo Roman Jakobson, uważają, że przekład poezji jest niemożliwy, lub staje się przedmiotem krytyki tłumaczy, którzy wierzą w możliwość artystycznego tłumaczenia lub wręcz swoją translatorską praktyką dowodzą, że Frost wykazał się daleko posuniętym czarnowidztwem. Do tej grupy zalicza się na pewno Douglas R. Hofstadter, amerykański kognitywista i matematyk, specjalista od sztucznej inteligencji i procesów poznawczych, który – by zadać kłam definicji Frosta – przeprowadził fascynujący translatorski eksperyment i napisał następnie liczącą 600 stron książkę, w której za pomocą wielu argumentów dowodzi, że wiersze są przekładalne. Sam nazywa swoją książkę „ripostą na pchnięcie Frosta”².

W polskiej tradycji translatologicznej poetą i tłumaczem, który otwarcie przeciwstawiał się pogładowi Frosta, był Stanisław Barańczak. Już sam tytuł jego translatologicznego dzieła, *Ocalone w tłumaczeniu*³, stanowi polemikę z amerykańskim poetą. Hofstadter i Barańczak świadomie i bez ogródek rozprawiają się z sentencją Frosta, ponieważ nie zgadzają się z jej treścią. To ich na pewno łączy, tak jak umiłowanie poezji i języka. Poza tym, jak może się wydawać, wszystko inne ich dzieli: pochodzenie, ojczysty język, wykształcenie, profesja. Gdy jednak przyjrzeć się bliżej ich myśleniu o sztuce przekładu,

¹ Pełne brzmienie: „I like to say, guardedly, that I could define poetry this way: It is that which is lost out of both prose and verse in translation” (‘Lubię mówić, ostrożnie, że poezję zdefiniowałbym następująco: jest ona tym, co zostaje utracone w przekładzie zarówno prozy, jak i wiersza’ – tłum. własne). R. Frost, *Conversations on the Craft of Poetry*, w: *Collected Poems, Prose and Plays*, ed. R. Poirier, M. Richardson, New York 1995, s. 856.

² D. Hofstadter, *Le Ton Beau de Marot. In Praise of the Music of Language*, New York 1997, p. 138.

³ S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków 2004.

okaże się, że, choć odmiennie ugruntowane, w wielu miejscach prowadzi ich do tych samych wniosków.

Translatologiczne koncepcje Hofstadtera są w Polsce w ogóle nieznane. Pierwszym z celów tej pracy jest przedstawienie ich polskiemu czytelnikowi jako fascynującej możliwości poszerzenia przekładoznawczej perspektywy, umożliwiającej ujęcie odwiecznych problemów z nowych pozycji – przy użyciu wrażliwości i języka pochodzących z zupełnie odmiennego dyskursu.

W niniejszej rozprawie zrekapitulowane zostaną translatologiczne (hipo)tezy Hofstadtera, zawarte w jego tekstach. Spróbuję wykazać, że związane są one nierozłącznie z koncepcją analogii. Analiza i usystematyzowanie translatologii Hofstadtera ma stworzyć ramy dla analizy problemowej przekładów wierszy dwóch amerykańskich poetów: Roberta Frosta i Ogdena Nasha. W pracy zostaną zawarte także elementy komparatystyczne: zestawienie koncepcji translatologicznych Hofstadtera i Barańczaka oraz próba umieszczenia myśli kognitywisty na mapie współczesnych nauk o przekładzie.

Głównym zamierzeniem jest analiza przekładów Barańczaka przy użyciu „dyskursu Hofstadtera”. Porównanie obu koncepcji ma mieć charakter jedynie pomocniczy, tym bardziej, że obaj autorzy nie wyłożyli ich w sposób systematyczny i naukowy, a jedynie na marginesie praktycznej działalności tłumaczeniowej jako jej swoisty interpretant.

Świadoma autoanaliza Barańczaka-tłumacza w *Ocalonych w tłumaczeniu* to, rzecz jasna, nie jedyne wyczerpujące studium jego przekładowego warsztatu. Translatorski dorobek Barańczaka jest przedmiotem badań i refleksji wielu badaczy, tłumaczy oraz poetów. Wypowiadali się o nim także aktorzy teatralni⁴, którzy zawdzięczają Barańczakowi współczesny przekład większości dramatów Szekspira. Wiele miejsca w swoich pracach poświęcił mu Edward Balcerzan⁵, jeden z filarów, obok Jerzego Ziomka i Anny Legeżyńskiej, poznańskiej szkoły translatologicznej, z której Barańczak przecież się wywodzi. O Barańczaku-tłumaczu pisali m.in. Adam Dziadek, Magda Heydel, Jerzy Jarniewicz, Anna Kędra-Kardela, Katarzyna Kuczyńska-Koschany, Anna Legeżyńska, Tadeusz Nyczek, Dariusz Pawelec, Adam Poprawa, Joanna Dembińska-Pawelec, Ewa Rajewska, Elżbieta

⁴ W edycji książkowej *Makbeta* Szekspira w przekładzie Barańczaka zamieszczone są wypowiedzi T. Łomnickiego, G. Holoubka, J. Peszka i A. Seweryna, zob. W. Szekspir, *Makbet*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1998.

⁵ E. Balcerzan, *Literatura z literatury (Strategie tłumaczy)*, Katowice 1998, *Tłumaczenie jako wojna światów*, Poznań 2010.

Tabakowska, a także Jan Kott, Zbigniew Bieńkowski i Andrzej Sosnowski⁶. Nie każdy z nich wypowiadał się pochlebnie o jego tłumaczeniach. Konsekwentnie realizowany, specyficzny translatorski program Barańczaka może zostać uznany zarówno za genialny, jak i kontrowersyjny, obok zachwytu może także wywołać reakcje krytyczne. Nie da się natomiast przejść obok Barańczakowych tłumaczeń obojętnie. Nie tylko ze względu na imponujący rozmiar jego translatorskiego dzieła, ale także na wpływ, jaki wywarł na polską translatorykę oraz świadomość literacką. Barańczak wprowadził do języka polskiego wielu poetów anglojęzycznych wcześniej w nim nieobecnych. Obok tej działalności „introdukcyjnej”, tłumacz wpisywał się też w przekładowe serie, tworząc kolejne wersje istniejących już translacji, także kanonicznych. Najcharakterystyczniejszym przypadkiem są tłumaczenia Szekspira, które „zająły miejsce” tych wykonanych przez Józefa Paszkowkiego czy Macieja Słomczyńskiego, ale działo się tak również w przypadku poezji, na przykład gdy Barańczak proponował swoje przekłady wierszy Emily Dickinson, które funkcjonowały już w obiegu czytelnictwa w wersjach Kazimierza Iłakowiczówny. To zresztą dobry przykład, ponieważ dotyczy tłumaczy, którzy byli jednocześnie poetami. Poetycka osobowość autora (styl, wrażliwość, strategia poetycka) musi odcisnąć się na tworzonych przez niego przekładach. Nie inaczej było w przypadku Barańczaka. Kwestii wpływu jego własnej poetyki na poetykę przekładanego tekstu poświęcone są dwie wydane w ostatnich latach monografie⁷: *Stanisław*

⁶ A. Dziadek, *Strategia przekładu literackiego*, w: 77 *Translations by Stanisław Barańczak and Clare Cavanagh from Modern Polish Poetry*, selection and introduction: A. Dziadek, Katowice 1995; M. Heydel, *Dwieście wierszy Emily Dickinson (w opakowaniu)*, „Literatura na Świecie” 5/6 1996; J. Jarniewicz, *Gościnność słowa, Od Barańczaka do Barańczaka, czyli płynąc do Bizancjum*, „Literatura na Świecie” 1994, nr 1; A. Kędra-Kardela, *Szekspirowskie sonety według Barańczaka*, „Akcent” 2/1995; K. Kuczyńska-Koschany, *„Musisz swoje życie zmienić”, czyli o Rilke Barańczaka*, w: „Poznańskie Studia Polonistyczne. Barańczak - poeta lector”. Seria Literacka VI (XXVI), Poznań 1999; A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*. Warszawa 1999; T. Nyczek, *Barańczak samoprzełożony*, „Tygodnik Powszechny” 14/1994; D. Pawelec, *Eliot Barańczaka*, w: *Barańczak – postscriptum*, red. R. Cudak, K. Pospiszil, Katowice 2016; D. Pawelec, *Mandelsztam Stanisława Barańczaka*, w: *Obraz Rosji w literaturze polskiej XX wieku*, Red. A. Jarzyna, Z. Kopeć, M. Jaworski, Poznań 2014; A. Poprawa, *Poetycki ekwiwalent z nadwyżką*, „Arkusze” 5/1996; J. Dembińska-Pawelec, *Sprung rhythm Gerarda Manleya Hopkinsa w poezji Stanisława Barańczaka*, w: *też: Arabeska. Szkice o poezji*. Katowice 2013; E. Rajewska, *Od Ryby ku Rybaczówkom. Bishop Barańczaka*, w: „Przestrzenie Teorii” nr 26, 2016; E. Tabakowska, *Profilowanie w języku i tekście – perspektywa językoznawcy, tłumacza i poety*, w: *Profilowanie w języku i tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998; J. Kott, *O przekładzie „Snu Nocy letniej” Stanisława Barańczaka*, „Teatr” 9/1992; Z. Bieńkowski, *O przekładach nie tylko Barańczaka*, „Przegląd artystyczno-literacki” 1/1994; A. Sosnowski, *Próbując określić zawód, jaki sprawiają przekłady Stanisława Barańczaka...*, „Literatura na świecie” 11/1994

⁷ Zastanawia tak mała liczba całościowych opracowań poświęconych Barańczakowi-tłumaczowi. Znaczy to, że wiele zostało jeszcze do zrobienia w badaniach translatorskiej działalności autora *Chirurgicznej precyzji*. Jako poeta oryginalny doczekał się on znacznie większej liczby książek monograficznych lub takich, w których jego poetycka twórczość stanowi jedno z głównych zagadnień (zob. B. Tokarz, *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990; D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka – reguły i konteksty*, Katowice 1992; D. Pawelec, *Czytając Barańczaka*, Katowice 1995; K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995; J. Dembińska-Pawelec, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999; J. Kandziora, *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007; T. Cieślak-

Barańczak – poeta i tłumacz Ewy Rajewskiej⁸ oraz *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej* Moniki Kaczorowskiej⁹. Rajewska, należąc do „poznańskiej szkoły”, ujmując temat w ramy, jak sama pisze, „metodologii strukturalno-semiotycznej”, kontynuując „podjęte przez Annę Legeżyńską badania *translatorskiej hipotezy wyobraźni autora*”¹⁰. Osadza translacje autorstwa Barańczaka w szerszych kontekstach historycznoliterackich i kulturowych, konfrontując je często z cudzymi przekładami, bez koncentracji jednak na rzemiośle, na samym technicznym warsztacie tłumacza.

Kaczorowska stosuje natomiast „postulaty tzw. systemowej teorii przekładu”¹¹, stąd istotnym dla niej punktem odniesienia są opisowe badania nad przekładem Gideona Toury’ego¹², zakładające, że celem tłumaczenia jest stworzenie tekstu akceptowalnego w kulturze docelowej, tj. zgodnego z jej normami. Badaczkę interesuje napięcie między owymi historycznoliterackimi regułami, a wykraczającą poza nie „indywidualną podmiotowością translatorską”¹³ Barańczaka. Kaczorowska analizuje, w jaki sposób ta podmiotowość ujawnia się w przekładzie, ukazując i klasyfikując konkretne zabiegi translatorskie (np. konkretyzacja, deleksykalizacja, amplifikacja, peryfraz, etc.) stosowane przez tłumacza.

Kaczorowska wiele miejsca poświęca różnicom między jej stanowiskiem a tym prezentowanym przez Rajewską, które wynikają z przyjęcia odmiennych metodologii. Można w skrócie powiedzieć, że Rajewska uważa przekłady Barańczaka za „dopełnienie jego własnej twórczości”¹⁴. Tłumacz wybiera autorów o bliskiej mu poetyce, dokonuje interpretacji ich tekstów narzucając je odbiorcy przekładu. Jeśli dobrze rozumiem Kaczorowską, zarzuca ona Rajewskiej, że dała się zwieść temu mechanizmowi¹⁵. To nie poetyki wyjściowych tekstów i ich tłumacza są zbieżne, lecz jego poetycka osobowość poprzez translacyjną interpretację stwarza taką iluzję. Sama Kaczorowska uważa, że „(...) osobowość poetycka [Barańczaka] jest nadrzędną kategorią organizującą całość praktyki

Sokołowski, *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011, a także wydana niedawno praca zbiorowa *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014).

⁸ E. Rajewska, *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007.

⁹ M. Kaczorowska, *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków 2011.

¹⁰ E. Rajewska, *Stanisław Barańczak...*, s. 27n.

¹¹ M. Kaczorowska, *Przekład jako kontynuacja...*, s. 20.

¹² G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia 1995.

¹³ M. Kaczorowska, *Przekład jako kontynuacja...*, s. 21.

¹⁴ Tamże, s. 17.

¹⁵ Nie ona jedna. Tadeusz Nyczek pisał o Barańczaku: „Wszystko, jak zresztą zwykle u tego pisarza, wiąże się w spójną całość. Przekłady są swoistym dopełnieniem twórczości oryginalnej; jakby poeta i z tymi głosami się utożsamiał: to też moje, też mi bliskie, taki też bywam. Tłumaczone poezje – te właśnie, nie inne – przedłużają na swój sposób, rozwijają pewne wątki i zainteresowania Barańczaka ledwie sygnalizowane w twórczości oryginalnej”, zob. T. Nyczek, „*Powiedz tylko słowo*”. *Szkice wokół „Pokolenia 68”*, Londyn 1995, s. 99.

twórczej¹⁶”. Tym samym podmiotowość Barańczaka jest istotniejsza niż sam cel tłumaczenia. To ona, ważniejsza dla tłumacza niż podmiotowość autorów oryginalnych wierszy, determinuje styl pisanych przez niego przekładów. W efekcie poetyka jego autorskiej twórczości i poetyka przekładów nie różnią się zauważalnie od siebie. Zdaniem Kaczorowskiej Barańczakowe przekłady ze względu na dominację autorskiej poetyki należy traktować jak jego własne utwory.

Badaczki różnie więc widzą relację między translatorską a autorską twórczością Barańczaka, ale obie uznają wpływ jego własnej poetyki na przekład za niezbyty fakt. Niezbywalność tego wpływu będzie ewidentna także w przyjętej tutaj perspektywie skupionej na poznawczych, a nie intertekstualnych, uwarunkowaniach przekładu. Kwestia tej relacji będzie powracać w toku rozważań.

Obie omówione monografie umieszczają problem przekładów Barańczaka w kontekstach historycznoliterackich, bazując na metodologiach osadzonych w istniejącej tradycji translatologicznej. W niniejszej pracy proponuję podejście inne, choć, mam nadzieję, komplementarne wobec badań Rajewskiej i Kaczorowskiej, bo wykraczające poza perspektywę historycznoliteracką. Z metodą Kaczorowskiej wspólny będzie deskryptywny charakter analiz tłumaczeń poszczególnych tekstów, skupiony na konkretnych „mikrooperacjach” wykonywanych przez tłumacza na różnych poziomach procesu translacji (semantycznym, strukturalnym, brzmieniowym). Semiotyczno-strukturalne podejście Rajewskiej okaże się niezwykle istotnym kontekstem w części pracy poświęconej poezji Roberta Frosta, której poznańska badaczka poświęciła rozdział swojej książki.

Tym, co odróżnia tę rozprawę od wyżej wspomnianym, jest brak wstępnego osadzenia w spójnej metodologii. Bliska jest mi perspektywa kognitywna, jednak nadużyciem byłoby umieszczenie moich analiz w ramach dyskursu translatologii kognitywnej uprawianej przez Elżbietę Tabakowską, ponieważ nie będę w nich korzystał z wypracowanych przez nią kategorii i terminologii.

Metodologiczne fundamenty niniejszej pracy zostaną dopiero ujawnione na drodze systematyzującej prezentacji kognitywnych koncepcji translatologicznych Douglasa Hofstadtera oraz zestawienia ich z adekwatnymi ideami współczesnego przekładoznawstwa. Z tego też powodu badacz ten okaże się tutaj niemniej istotny niż Stanisław Barańczak, bo to myśl amerykańskiego kognitywisty stanowić będzie podstawę badawczą dla analiz przekładów polskiego tłumacza i jego rzemiosła.

¹⁶ M. Kaczorowska, *Przekład jako kontynuacja...*, s. 25.

Barańczak traktuje owo rzemiosło w sposób bardzo praktyczny, nie bazuje na żadnej przyjętej metodzie czy instrukcjach, wnioski wyciąga z własnego doświadczenia, a translatologiczne prace opiera na własnych koncepcjach i kompetencjach. Jego teoretyczne teksty poświęcone sztuce przekładu wynikają z translatorskiego działania, stąd ich eseistyczny charakter. Nie wydaje się, by Barańczaka interesowała translatologia jako dziedzina literaturoznawstwa. Tłumacząc nie przestaje być przede wszystkim poetą i centralnym jego zainteresowaniem jako tłumacza pozostaje tworzenie poezji, tym razem w formie przekładów cudzych wierszy, jednak zawsze z udziałem jego talentu poetyckiego, a nie kompetencji uniwersyteckiego literaturoznawcy. Teoretyczna translatologia Barańczaka powstaje niejako przy okazji praktycznych działań tłumacza, dlatego też nie ma charakteru systemowego. Stanowisko to zdaje się potwierdzać Adam Dziadek, gdy pisze, że „Barańczak jest być może teoretykiem, ale nie teroretykiem, wychodząc raczej z założenia, że ogólna teoria przekładu nie jest możliwa i że każdy tekst wymaga odrębnej teorii, odrębnej strategii, stawia tłumacza przed koniecznością zagłębienia się w idiolekt danego poety, zmusza go też do maksymalnego wysiłku i wkładu pracy¹⁷”.

W niniejszej pracy spróbuję z pomocą myśli Hofstadtera spojrzeć na dorobek translatorski Barańczaka w sposób usystematyzowany i znaleźć w jego obrębie pewne dominanty, dzięki którym poeta okazuje się tak skuteczny w tropieniu i przekładaniu dominant poetyckich obecnych w anglojęzycznych wierszach. Żeby stało się to możliwe, potrzebne będzie narzędzie do dokładnej analizy przekładów Barańczaka. Tego narzędzia docelowo dostarczyć ma Hofstadter i jego koncepcja translatoryki jako sztuki kreatywnego korzystania ze specyficznych cech umysłu, zasadą działania którego jest analogia. Hofstadter również traktuje swoją translatologiczną pasję jako rzecz dziejącą się niejako obok jego codziennych zajęć i, podobnie jak Barańczak, niezbyt przejmując się tym, by zawrzeć ją w karbach akademickiej dyscypliny. Dlatego na drodze do analizy tłumaczeń autorstwa Barańczaka musimy na jakiś czas zostawić polskiego poetę, by zająć się amerykańskim kognitywistą i wśród jego koncepcji znaleźć operatywne narzędzia przekładoznawcze.

Hofstadter prawdopodobnie zgodziłby się ze stanowiskiem jednego z niewielu teoretyków przekładów, na których bezpośrednio się powołuje, Georga Steinera, autora *Po wieży Babel*¹⁸, który w wywiadzie przeprowadzonym przez Olgę i Wojciecha Kubińskich, zapytany o zdanie na temat powstających wielu teorii przekładu, powiedział: „nie interesuje

¹⁷ A. Dziadek, *Strategia przekładu literackiego*, W: 77 *Translations by Stanisław Barańczak and Clare Cavanagh from Modern Polish Poetry*, selection and introduction: A. Dziadek, Katowice 1995, s. 10.

¹⁸ G. Steiner, *Po wieży Babel, Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Kraków 2000.

mnie teoria, tylko pytanie, jak to wszystko w rzeczywistości działa”¹⁹. Można przypuszczać, że nie tylko Douglas Hofstadter, lecz również Stanisław Barańczak podpisałby się pod tą odpowiedzią.

Słowo „teoria” pojawia się jednak już w samym tytule tej rozprawy. Czy użycie go jest uprawnione? Amerykański kognitywista na pewno nie miał zamiaru tworzyć teorii rozumianej w sposób typowy dla nauk ścisłych, czyli jako twierdzeń wynikających z obserwacji zjawisk rzeczywistości, a potwierdzonych przez szereg eksperymentów i falsyfikowalnych przez kolejne bardziej adekwatne doświadczenia, które wprowadzają następną, doskonalszą teorię. Translatologia to nie nauka ścisła²⁰, można zatem powiedzieć, że teoria analogii i przekładu Hofstadtera spełnia wyznaczniki teorii pojmowanej jako „forma pewnej działalności”²¹, jak definiuje ją Johnatan Culler, podając cztery kryteria: interdyscyplinarność, spekulatywność, krytycyzm wobec zdrowego rozsądku i zastanych pojęć oraz metatematyczność („teoria jest myśleniem o myśleniu”)²². Rozważania Hofstadtera o analogii i przekładzie artystycznym spełniają wszystkie te kryteria, w tym sensie można uznać go za teoretyka, nie zapominając, że pozostaje on praktykiem. Z miłości do jednego wiersza postanowił zająć się tłumaczeniem, co przyniosło nie tylko skutek artystyczny w postaci przekładu, lecz również intelektualny, ponieważ sama praca nad tekstem stała się inspiracją dla wielu teoretycznych refleksji.

Moim zamiarem jest zarysowanie metody nie konkurencyjnej wobec tych wypracowanych przez współczesne przekładoznawstwo, lecz raczej je uzupełniającej. Wydaje się bowiem, że gdy człowiek o takiej wiedzy i intelektualnej kulturze jak Douglas Hofstadter zajmuje się daną dziedziną w wyniku pasji, to, choć pozostaje amatorem (przede wszystkim w etymologicznym sensie), jest w stanie proponować coś nowego i inspirującego także profesjonalistom. Zwłaszcza, że jak u Hofstadtera nie znajdziemy nazwisk XX-wiecznych teoretyków literatury i translatologów, tak w indeksach ich książek nie uświadczymy pozycji „Hofstadter, D.R.”.

Być może wynika to z tego, że współcześnie trudno wyjść – i niewiele jest ku temu okazji – poza swoją wąską specjalizację. Hofstadter stara się to robić w sposób zupełnie

¹⁹ O. i W. Kubińscy, *Przekładając nieprzekładalne*. T. 3. *O wierności*, Gdańsk, 2007, s. 268.

²⁰ Hofstadter zdaje się to potwierdzać w szerszym kontekście pisząc o poezji: *‘Poezja to nie matematyka – nie ma w niej doskonałości, absolutnej poprawności bądź niepoprawności, prawdy czy fałszu, żadnej czerni i bieli, tylko odcienie szarości. Dotyczy to w tej samej mierze oryginalnych autorów, jak i tłumaczy.’* – tłum. własne. D. Hofstadter, *Translator’s Preface*, w: A. Pushkin, *Eugene Onegin: a Novel in Verse*, trans. D. Hofstadter, New York 1999, p. XXXII.

²¹ J. Culler, *Teoria literatury*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 1998, s. 9

²² Tamże, s. 23.

nieostentacyjny. A, przekonuje Michał P. Markowski, otwartość, dążenie do wychodzenia „poza” i mówienia wieloma językami jest tym, co odróżnia humanistykę od nauk stosowanych²³.

Praca ta ma przede wszystkim stanowić próbę analizy przekładów autorstwa Stanisława Barańczaka z zastosowaniem „kognitywnej translatoryki” Hofstadtera. Drugim natomiast celem jest przerzucenie pomostu między nią a współczesną, „mainstreamową” translatologią, i wprowadzenie Amerykanina, tego buszującego w zbożu literatury gościa z innego świata, na salony akademickiego przekładoznawstwa, także w Polsce. Najpierw więc należałoby przedstawić samego badacza oraz sprecyzować kształt jego jawnych i niejawnych związków z translatoryką.

2. Douglas Hofstadter i translatologia

Douglas Hofstadter to postać, o której nie można powiedzieć, by była w Polsce całkiem nieznana. Nazwisko tego badacza jest rozpoznawane ze względu na jego rangę i dorobek w ramach dziedziny, którą zawodowo się zajmuje. Hofstadter, syn laureata Nagrody Nobla w dziedzinie fizyki, z wykształcenia sam jest fizykiem i matematykiem, który na Uniwersytecie w Bloomington w stanie Indiana para się badaniami nad sztuczną inteligencją, świadomością oraz procesami poznawczymi. Krótko mówiąc jest kognitywistą, podstawą jego pracy nie są przy tym nauki humanistyczne, lecz ścisłe. Jego najbardziej znane dzieło *Gödel, Escher, Bach*²⁴ poświęcone jest wyżej wymienionym zagadnieniom, podobnie jak inne jego książki. Praca ta przyniosła autorowi światowy rozgłos. Stał się on ważną postacią w szybko rozwijającej się i ważnej w naszych czasach dyscyplinie badającej sztuczną inteligencję i perspektywy jej rozwoju. Dziedzina ta ma obecnie coraz silniejsze odzwierciedlenie w praktycznych aspektach codziennego życia, nie dziwi więc fakt, że o dorobku i myśli Douglasa Hofstadtera mówi się wtedy, gdy pojawia się temat sztucznej inteligencji. Daleko na drugim planie amerykański kognitywista funkcjonuje jako reprezentant innej nauki, czyli translatologii. Hofstadter jest także tłumaczem oraz badaczem przekładu. Na jego dorobek składają się tłumaczenia na język angielski *Eugeniusza Oniegina*

²³ zob. M. P. Markowski, *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013.

²⁴ D. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, New York 1979.

Puszkina²⁵, powieści *La Chamade* Françoise Sagan²⁶, a także – co ważne – jednego niewielkiego wiersza francuskiego poety Clementa Marota. Jako translatorolog napisał trzy eseje poświęcone sztuce przekładu (*Translator, Trader*²⁷, *Analogy as the Core of Cognition*²⁸ i wprowadzenie do własnego tłumaczenia *Oniegina*²⁹) oraz przede wszystkim książkę *Le Ton Beau de Marot*, która stanowi summę jego translatorologicznej działalności. Książka ta, równie ważna i obszerna jak *Gödel, Escher, Bach*, nie jest w Polsce znana (prace Hofstadtera w ogóle nie mają tutaj przekładów, nawet *Gödel...*, jedna z najważniejszych książek popularyzujących naukę, nie znalazła jeszcze swojego tłumacza).

Douglasa Hofstadtera próżno szukać w polskojęzycznych opracowaniach poświęconych translatoryce. Jedyne Elżbieta Tabakowska we wstępie do książki *O przekładzie na przykładzie* wspomina Hofstadtera - i to nie byle jak, bo nazywa go „swoim ulubionym amerykańskim autorem³⁰”. Poza tym charakteryzuje go jako matematyka, psychologa (co może nie jest do końca precyzyjne), a także „badacza ludzkiego umysłu i najwspanialszego jego wytworu, jakim jest poezja”³¹. Hofstadter rzeczywiście spełnia się w tych dziedzinach. Refleksja humanistyczna stanowi dla niego inherentny element nauk empirycznych. C.P. Snow w 1959 r. podkreślał, jak istotna i niebezpieczna dla rozwoju ludzkości jest separacja dyskursów naukowego i humanistycznego, które określił mianem „dwu kultur”³². Snow jako pierwszy postawił oczywistą dziś diagnozę: „naukowcy” nie poważają „humanistów”, uważając rodzaj refleksji, jakiemu ci się oddają za zbędny i jałowy. Humanisci natomiast nie rozumieją nauk ścisłych i tego, co mają do zaoferowania poza przestrzenią laboratorium. Rozwiązaniem miało być powstanie „trzeciej kultury”, a więc pewnego rodzaju formacji intelektualnej, która godzi oba dyskursy, w imię przekonania, że są w równym stopniu niezbędne. Myśl Snowa kontynuował polemicznie John Brockman, który w książce *Trzecia kultura*, stara się dowieść, że „humanisci nadal nie potrafią porozumieć się z fizykami czy matematykami. Szczęśliwie przedstawiciele nauk ścisłych zaczęli

²⁵ A.S. Pushkin, *Eugene Onegin. A Novel in Verse*, trans. D. Hofstadter, New York, 1999.

²⁶ F. Sagan, *That Mad Ache. A novel*, trans. D. Hofstadter, New York, 2009.

²⁷ D. Hofstadter, *Translator, Trader, An Essay on the Pleasantly Parvasive Paradoxes of Translation*, w: F. Sagan, *That Mad...*, s. 3-100.

²⁸ D. Hofstadter, *Analogy as the Core of Cognition*, w: *The Analogical Mind: Perspectives from Cognitive Science*, ed. Dedre Gentner, Keith J. Holyoak, Boicho N. Kokinov, Cambridge 2001, p. 499-538. Artykuł dostępny w Internecie: <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/hofstadter/analogy.html>.

²⁹ D. Hofstadter, *Translator's Preface*, in: A.S. Pushkin, *Eugene Onegin. A Novel in Verse*, trans. D. Hofstadter, New York, 1999

³⁰ E. Tabakowska, *O przekładzie na przykładzie*, Kraków 1999, s. 22.

³¹ Tamże.

³² C.P. Snow, *Dwie kultury*, tłum. T. Baszniak, Warszawa 1999.

porozumiewać się bezpośrednio z szeroką publicznością³³”. Brockmanowi chodzi w gruncie rzeczy o to, że fizycy, matematycy, informatycy itd. zeszli z katedr i zajęli się popularyzowaniem swojej wiedzy w pracach co prawda wymagających, ale zrozumiałych dla otwartego i inteligentnego odbiorcy. Co więcej, w ich książkach zaczęła pojawiać się też perspektywa filozoficzna i pytania dotychczas zarezerwowane dla humanistyki. Jego zdaniem więc „trzecia kultura” zaistniała tylko po jednej stronie barykady. „Humanisci” pozostali zamknięci. Hofstadter nie pojawia się co prawda na arbitralnie ułożonej przez Brockmana liście reprezentantów „trzeciej kultury” (są na niej za to bliscy mu intelektualnie i prywatnie badacze Daniel Dennett oraz Roger Schank), ale jego obecność wśród nich byłaby jak najbardziej uzasadniona. *Gödel, Escher, Bach* to dzieło doskonale wpisujące się w charakterystykę pewnego *modus* typowego dla „trzeciej kultury” w ujęciu Brockmana. Redukcjonistyczne podejście badacza spotkało się zresztą z krytyką jako tendencyjne, ograniczone i słabo uzasadnione³⁴. Sama książka *Le Ton Beau de Marot* Hofstadtera, wydana dwa lata po książce Brockmana, stanowi swojego rodzaju dowód przeciwko tezom Brockmana. Albowiem w tym tekście to perspektywa humanistyczna jest prymarna, badacz zajmuje się w nim przede wszystkim poezją i przekładem, a nauki ścisłe służą jako tło do rozważań na ich temat. Bardzo trudno poza tym byłoby rozstrzygnąć, i nosiłoby to znamiona absurdu, czy Hofstadter, mówiąc językiem polskiej szkoły, jest bardziej „humanistą” czy „ściśłowcem”. Reprezentuje on „trzecią kulturę” raczej w pierwotnym rozumieniu Snowa (który sam parał się chemią i powieściopisarstwem), jest więc kimś, kto swoją intelektualną działalnością buduje mosty między dwoma, niemal antagonistycznymi w XX wieku, dyskursami. Michał Heller dopuszcza istnienie tak rozumianej „trzeciej kultury” z ważnym wszakże zastrzeżeniem: „C.P. Snow pisał o dwu kulturach i o przepaści między nimi. Myślę, że przepaść tę można by pokonać, ale potrzeba do tego niewyobrażalnie wielkiej wyobraźni³⁵”. Wydaje się, że taką właśnie wyobraźnię dysponuje Douglas Hofstadter i największym, być może, atutem jego książek jest fakt, że ujawnia się ona na każdej stronie.

Trzeba przy tym podkreślić, że wszystkie jego zainteresowania osadzone są na wspólnym gruncie, jakim jest kognitywistyka. Nie dziwi więc, że jest on tak ważnym autorem dla Elżbiety Tabakowskiej, kognitywnej językoznawczyni i przekładoznawczyni, autorki książki *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*³⁶. W książce tej nazwisko

³³ J. Brockman, *Powstaje trzecia kultura*, w: *Trzecia kultura*, red. J. Brockman, tłum. P. Amsterdamski et al., Warszawa 1996, cytata za: M. Heller, *Czy fizyka jest nauką humanistyczną?*, Tarnów 1998, s. 9-13.

³⁴ zob. M. Heller, *Czy fizyka jest...*, s. 9-13.

³⁵ M. Heller, *op.cit.*, s. 196.

³⁶ E. Tabakowska, *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Kraków 2001.

Hofstadtera nie pada jednak ani razu. Najważniejszym punktem odniesienia pozostaje dla Tabakowskiej koncepcja Ronalda Langackera, twórcy lingwistyki kognitywnej. Krzysztof Hejwowski wyróżniając trzy wymiary tłumaczenia: socjologiczny, lingwistyczny i psychologiczny, pisze, że ten ostatni reprezentują teorie kognitywistyczne, których najbardziej znanymi reprezentantami są wspomniana Elżbieta Tabakowska, a także Ernst-August Gutt i Charlesa J. Fillmore³⁷. Znowu więc ani słowa o Hofstadterze.

Co ciekawe, odwracając perspektywę, w *Le Ton beau de Marot*, kognitywnie zorientowanym dziele Hofstadtera, nie znajdziemy postaci tak ważnej dla kognitywistyki jak Langacker. Wynika to nie z zaniedbania badacza czy ignorancji, lecz z faktu, że swoją kompetencję budował na innych fundamentach, takich jak matematyka i informatyka. Tego rodzaju ugruntowanie myśli mocno oddala autora *Gödel, Escher, Bach* od językoznawstwa kognitywnego w ujęciu Langackerowskim, a także powoduje, że trudno jest powiązać go z którąkolwiek ze współczesnych szkół translatologicznych. Z ważnych dla XX-wiecznej teorii przekładu nazwisk znajdziemy w *Le Ton Beau de Marot* jedynie George'a Steinera, Warrena Weavera, Waltera Arndta i Vladimira Nabokowa.

Autor *Gödel, Escher, Bach* nie aspiruje do tego, by zająć miejsce w tradycji badań przekładoznawczych. Jako translatolog stoi na uboczu. Nie oznacza to jednak, że można go wyabstrahować z nurtu tradycji. Zakres zagadnień związanych z tą dziedziną jest ograniczony, Hofstadter zatem zadaje te same pytania, które zadawali bądź zadają inni przekładoznawcy. Kluczowa jest dla niego kwestia transkulturacji, podniesiona już w XIX wieku przez Freidriecha Schleiermachersa³⁸, a fundamentalna w nowoczesnej translatologii. Interesuje go rola tłumacza, problem jego „niewidzialności” (czym zajmował się przede wszystkim także Lawrence Venuti³⁹, a w Polsce Jerzy Jarniewicz⁴⁰), wreszcie sprawa „wierności”, balansu pomiędzy służbie Duchowi a Literze tekstu. Trzeba tu podkreślić, że Hofstadter nie odwołuje się do duchowego poziomu rzeczywistości, ponieważ, inaczej niż badacze osadzeni w jeszcze romantycznej wrażliwości, jak Walter Benjamin, po prostu w niego nie wierzy. Przekonanie fizyka i matematyka o czysto materialnej naturze rzeczywistości znajduje odzwierciedlenie w jego literackich rozważaniach. To autor bardzo wrażliwy na piękno (sztuki, poezji, świata), który nie szuka źródła tego piękna w wymiarze duchowym. Jeśli pisze o duchu, to tylko używając tego pojęcia jako wygodnej metafory dla opisanego psychicznych procesów, które nie zostały jeszcze do końca zbadane i zrozumiane.

³⁷ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, Katowice 2015, s. 35.

³⁸ zob. P. Bukowski, M. Heydel, *Współczesne teorie przekładu*, Anotlogia., Kraków 2009, s. 28.

³⁹ L. Venuti, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London 1995.

⁴⁰ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012.

Można odnaleźć pewne podobieństwa między koncepcjami Hofstadtera a translatologią Eugene'a Nidy, gdy chodzi o rozumienie takich pojęć jak „ekwiwalencja” czy „efekt”. W Polskim przekładoznawstwie badaczem myślowo pokrewnym Hofstadterowi wydaje się wspomniany Krzysztof Hejwowski. Podobieństwa te zostaną omówione w dalszej części pracy.

Hofstadter-translatolog nie istnieje w oderwaniu od Hofstadtera-kognitywisty, dlatego analizując jego intuicje dotyczące przekładów będę wspierać się na ustaleniach wynikających z jego badań nad problemem świadomości i poznania. Ustalenia te zostały przez autora w stopniu wystarczającym zademonstrowane w tekstach translatologicznych, jednak gdy okaże się to użyteczne dla precyzji wywodu, będę odwoływał się również do jego prac z innych dziedzin.

3. Terminologia

Podstawowym pojęciem w naukach kognitywnych, wokół którego koncentrują się translatologiczne rozważania Hofstadtera, jest **analogia**. To właśnie nią należy zająć się w pierwszej kolejności, by zrozumieć sposób myślenia autora, a następnie móc wskazać podobieństwa między translatorskimi koncepcjami Douglasa Hofstadtera i Stanisława Barańczaka. Pojęcie to będzie stanowiło centralną kategorię, której podporządkowane zostaną wszystkie teoretyczne rozważania, a także analizy konkretnych tekstów poetyckich.

Analogia jako kategoria kognitywna jest nadrzędna wobec silnie związanego z nią pojęcia **ekwiwalencji**, które przynależy do translatologii. Ujęcie tego terminu w kontekście teorii analogii Hofstadtera będzie stanowić kluczową część niniejszej pracy i umożliwi operatywne zastosowanie jego koncepcji w analizie opisowej tłumaczeń.

Technicznym narzędziem do realizacji ekwiwalencji jest **substytucja**. Hofstadter wprowadza swoją klasyfikację sybstitucji, którą można odnieść do podziałów zaprezentowanych przez innych translatologów.

Terminem bezpośrednio łączącym Hofstadtera z teoretycznoliterackim przekładoznawstwem jest z kolei **transkulturacja**, która wiąże się z podstawową w nowoczesnej translatoryce kwestią udomowienia i egzotyzacji tekstu.

Dominanta semantyczna to z kolei translatologiczna kategoria wprowadzona przez Stanisława Barańczaka, stanowiąca sedno jego praktyki translatorskiej.

Wszystkie wyżej wymienione terminy zostaną dokładnie omówione w niniejszej pracy. Każdy z nich, poza analogią, od dawna ma swoje miejsce w translatologii. Podporządkowując ich rozumienie analogii jako kategorii kognitywnej, uda się, mam nadzieję, naświetlić nowe odcienie ich znaczeń. Opierając się na wyżej wymienionych pojęciach, spróbuję stworzyć analityczne narzędzie funkcjonalne w badaniu przekładu artystycznego.

4. Materiał i układ

W analitycznej części niniejszej pracy zajmę się zbadaniem części dorobku translatorskiego Barańczaka, koncentrując się na różnych strategiach dotyczących rozpoznania dominanty semantycznej w tekstach anglojęzycznych i tworzenia analogicznych wobec niej rozwiązań w języku polskim.

Jako materiał badawczy posłużą utwory poetów amerykańskich: Roberta Frosta oraz Ogdena Nasha. Wybór ten nie jest przypadkowy. Twórcy ci realizują silnie zindywidualizowane poetyckie projekty, budują swoją lirykę dokoła odmiennych dominant, przez to stawiają przed tłumaczem innego rodzaju zadania, choć o podobnie wysokim stopniu trudności.

Robert Frost to poeta, wydawałoby się, konserwatywny warsztatowo. Twardo stąpający po ziemi, któremu na pierwszy rzut oka obce są językowe eksperymenty, ale jednak – co zostanie ukazane – dyscyplina formalna oraz wybory dotyczące dźwiękowej struktury jego wierszy świadczą o wysokiej technicznej świadomości poety. U Frosta nic nie dzieje się przez przypadek, wszystkie środki poetyckie dobrane są z pełną artystyczną świadomością. Poeta chowa emocje za pozornie sielankowym obrazem przyrody Nowej Anglii. Jest wyważony i spokojny. To mistrz niedopowiedzenia. Tym twardszy orzech do zgryzienia ma tłumacz, przed którym właściwie każdy wers Frosta stawia skomplikowane wyzwania.

Ogdena Nasha tymczasem cechuje charakterystyczna i niepodrabialna dykcja oraz – zupełnie inaczej niż Frost – absurdalne poczucie humoru, stanowiące budulec jego twórczości. Jest poetą, który na zastaną rzeczywistość reaguje obnażeniem obecnych w niej absurdów. Poczucie humoru Nasha poddane zostaje jednak rygorom języka poetyckiego,

którego wyznacznikiem są karkołomne, zaskakujące rymy oraz często nieregularne metrum. Tłumacz musi oddać w swoim języku dwie naczelne dominanty twórczości Nasha. Po pierwsze, zachować jej eufonię i płynność. Po drugie, powinien zrobić to, co stanowi jedno z największych wyzwań translatorskich, czyli przetłumaczyć żarty tak, żeby nadal były zabawne.

Opisani poeci zostali wybrani nieprzypadkowo. Przede wszystkim, jak już zostało napisane, są diametralnie różni pod względem poetyckiego stylu, ale także wrażliwości i tematyki. Inny będzie zatem rozkład dominant w ich wierszach. Wysoce nieprawdopodobne, by przeciętnie wykształcony człowiek, po krótkim kontakcie z ich poezją, miał problem z przyporządkowaniem niepodpisanego utworu do odpowiedniego nazwiska. Różnorodność poetyk wymusza więc różnorodność zastosowanych strategii przekładowych. Frost mógł być Frostem, a Nash - Nashem. Barańczak natomiast musi umieć być każdym z nich w odpowiednim momencie, pozostając przy tym Barańczakiem, tłumaczem-poetą. Problem relacji między tłumaczeniem a autorską ingerencją, zasygnalizowany już wcześniej przy omówieniu książek Ewy Rajewskiej i Moniki Kaczorowskiej, będzie jednym z powracającym zagadnień w toku analizy.

Druga, po odmienności, przyczyna takiego wyboru jest prozaiczna, ale również ważna. Barańczak przetłumaczył bardzo wiele wierszy tych poetów – nie robił tego okazjonalnie, by najlepsze dzieła zamieścić w antologiach, lecz zgłębił ich twórczość całościowo i odnalazł dominanty, które wybrał jako nośniki własnej praktyki translatorskiej. Nie można tutaj więc mówić o przypadku – Barańczak tłumacząc każdego z tych poetów musiał wybrać przemyślaną, synoptyczną strategię translatorską – spójną i konsekwentną, tak jak spójne i konsekwentne są poetyki Nasha i Frosta. Wybór bowiem był motywowany także faktem, że autorzy ci nie dokonali na żadnym etapie swojej twórczości rewolucyjnej wolty na poziomie dykcji poetyckiej, czy światopoglądowym, która wpłynęłaby na poezję. W przeciwnym wypadku praca ta musiałaby skoncentrować się na twórczości tylko jednego autora, którego styl zmienia się w danym momencie w wyniku jakiegoś kryzysu, a na ową zmianę musi reagować również tłumacz. Takim poetą byłby np. W. H. Auden.

Trzecia istotna przyczyna to fakt, że są to poeci, których twórczość przypada na pierwszą połowę XX wieku i pierwsze dziesięciolecie jego drugiej połowy. Frost zmarł w 1963 r., a Nash w 1971. Obaj są Amerykanami, zatem, co niezmiernie istotne, używają podobnego języka angielskiego, i temporalnie i geograficznie. Oczywiście zachodzą tutaj różnice na poziomie idiolektu i dialektu: inny jest angielski Nasha z Baltimore, a inny Frosta, który spędził dużą część życia na nowoangielskiej wsi w New Hampshire. Każdy z tych

poetów związany jest jednak z północno-wschodnim wybrzeżem USA, ich języki mogą być więc analizowane synchronicznie, a różnice ujmowane jako efekt świadomego poetyckiego wyboru. Z tego też powodu nie da się tutaj poddać badaniu przekładów np. metafizyków angielskich. Choć jest to kuszące, to jednak niepożądane z metodologicznego punktu widzenia. Zestawianie tak heterogenicznych – z wielu powodów – poetyk nie służyłoby żadnemu konkretnemu celowi. Różnice w przekładzie Johna Donne’a i Roberta Frosta okazałyby się dużo bardziej oczywiste niż subtelności, na których musi opierać się autor tłumaczeń Nasha i Frosta. Analiza tych subtelności przyniesie, moim zdaniem, istotniejsze rezultaty niż porównywanie przekładów poezji z zupełnie innych epok.

Fakt wyboru tych a nie innych poetów ma podłoże przede wszystkim idiosynkratyczne. Zostali wyselekcjonowani na podstawie kryteriów subiektywnych, przy zachowaniu jednak podstaw metodologicznych. W przypadku Frosta chodzi również o przyjemność, jaką daje analiza przekładów jego wierszy, udowadniająca, że sformułowana przez niego słynna definicja poezji nie broni się w konfrontacji z wyśmienitym tłumaczem.

Niniejsza praca podzielona jest na dwie główne części: teoretyczną (rozdziały 1.-5.) oraz analityczną (rozdziały 6. i 7.)

Pierwszy rozdział będzie analizą pojęcia analogii zajmującego centralne miejsce w koncepcji Hofstadtera. Omówiony zostanie poświęcony jej artykuł *Analogy as the Core of Cognition*. Bez zrozumienia, czym jest analogia, nie da się kompetentnie odczytać tekstów kognitywisty poświęconych tłumaczeniu artystycznemu.

W drugim rozdziale przedstawione zostaną główne założenia książki *Le Ton Beau de Marot*, która stanowi główny translatologiczny tekst Hofstadtera.

W rozdziale trzecim znajdują się rozważania nad różnymi problemami sztuki przekładu (transkultuacja, nieprzekładalność itd.) prowadzone przez pryzmat koncepcji translatologicznych Hofstadtera.

Czwarty rozdział będzie próbą znalezienia punktów wspólnych między translatologicznymi teoriami Barańczaka i Hofstadtera, ze szczególnym uwzględnieniem kategorii dominanty semantycznej.

W ostatnim teoretycznym rozdziale, piątym, spróbuję zdefiniować kategorię ekwiwalencji jako translatorskiej realizacji analogii, zatem umieścić ją w kognitywnym dyskursie, a także pokazać, że pojęcie to stanowi nić łączącą Hofstadtera z literaturoznawczymi teoriami przekładu.

Analityczne rozdziały, siódmy i ósmy, poświęcone zostaną różnym aspektom dokonanych przez Stanisława Barańczaka przekładów poezji Roberta Frosta i Ogdena Nasha, z wykorzystaniem teoretycznej ramy zarysowanej w rozdziałach 1-5.

ROZDZIAŁ 1.

ANALOGY AS THE CORE OF COGNITION

1.1. Rdzeń poznania

Analogia to podstawowe pojęcie w naukach kognitywnych. Termin ten leży również u podstaw językoznawstwa i sięga starożytnego sporu między analogistami a anomalistami⁴¹, który odżył w XIX w., gdy lingwistyka zaczęła rozwijać się jako osobna dziedzina naukowa, tworząc narzędzia pozwalające spojrzeć na dyskutowaną kwestię z nowych perspektyw. Pierwotnie jest terminem filozoficznym, a dokładnie epistemologicznym. Analogia to sposób poznawania. „Słownik grecko-polski” Zygmunta Węclewskiego oddaje znaczenie rzeczownika *analogia* jako ‘odpowiedni stosunek’. Pochodzi on od czasownika *analogéo*, który znaczy ‘być w stosunku słusznym do jakiej rzeczy, odpowiadać jej’⁴². Słownikowe definicje rozwijają filozofowie. Mieczysław Krąpiec pisze, że w starożytnej matematyce nazwą tą posługiwano się „na oznaczenie takżsamości stosunku występującego wśród członów proporcji”⁴³. Giovanni Reale formułuje tę samą myśl nieco inaczej: analogia w „sensie ścisłym oznacza *identyczność właściwą proporcjom*; np. *a* ma się do *b* tak, jak *c* ma się do *d*”. Autor *Historii filozofii starożytnej* odwołuje się następnie do Arystotelesa, „posługującego się analogią do scharakteryzowania zasad, które są częściowo różne, a częściowo takie same dla wszystkich rzeczy: w różnych rzeczach są różne numerycznie i gatunkowo, ale pełnią taką samą funkcję”⁴⁴. Jeśli rozszerzyć znany aforyzm Alfreda N. Whiteheada głoszący, że nowożytna filozofia stanowi zaledwie zbiór przypisów do Platona, i powiedzieć, że cała współczesna zachodnia myśl to właściwie rozszerzenie idei zrodzonych w greckiej filozofii klasycznej, wtedy także przytoczona intuicja Arystotelesa wpisze się w tę regułę. Takie bowiem rozumienie analogii jako „pełnienia tej samej funkcji” mieści w sobie i streszcza główne kierunki nowoczesnego przekładoznawstwa.

Można więc za Stagirytą powiedzieć, że najprostszym modelem analogii byłoby

⁴¹ J. Lyons, *Wstęp do językoznawstwa*, tłum. K. Bogacki, Warszawa 1975, s. 14n.

⁴² Z. Węclewski, *Słownik grecko-polski*, Lwów 1929, s. 49.

⁴³ M.A. Krąpiec, *Metafizyka. Zarys teorii bytu*, Lublin 1985, s. 477.

⁴⁴ G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, t. 5., tłum. E.I. Zieliński, Lublin 2002, s. 23.

zastąpienie jednego elementu przez inny, ale nie w ramach substytucji „x zamiast y”, lecz rozumienia „x jako y”. W translatoologii skrajną postać tego konceptu uchwycił w swoim celowo prowokacyjnym artykule Warren Weaver za pomocą słynnego zdania: “When I look at article in Russian, I say, ‘This is really written in English, but it has been coded in some strange symbols. I will now porceed to decode’⁴⁵”. Weaver nie był nowicjuszem przekładoznawstwa. Jego książka o tłumaczeniach *Alicji w Krainie Czarów* ukazuje wielką translatorską i literacką wrażliwość. Przytoczone zdanie świadczy raczej o głębokim przekonaniu, że przekład jest możliwy. Żart Weavera polega na tym, że jako matematyk świadomie sprowadza język do systemu znaków logiki formalnej, w którym możliwe jest dekodowanie polegające na zastąpieniu znaków jednego systemu znakami należącymi do innego. Język tymczasem cechuje się dużo większą złożonością oraz subtelnością, a co za tym idzie, mniejszą logiczną elegancją, która umożliwiałyby proste substytucje. Do tego dochodzą kwestie wychodzące już poza sam system, a związane z kontekstem, w którym ten istnieje. Weaver wie o tym, a jego przewrotne zdanie stanowi próbę obrony możliwości tłumaczenia maszynowego i nie dotyczy przekładu artystycznego *sensu stricto*. Pozostaje przy tym przykładem rozumienia analogii w sztuce przekładu jako prostego zabiegu opartego zaledwie na znajomości mechanizmu szyfrującego. Sześćdziesiąt lat po opublikowaniu artykułu przez Weavera zaawansowane programy translatoryczne wciąż nie radzą sobie w pełni zadowalająco z przekładem prostych tekstów. Nie trzeba dodawać, że efekty ich pracy z tekstami literackimi pozostawiają nieporównanie więcej do życzenia. Historię rozwoju badań nad sztuczną inteligencją i przekładem maszynowym przedstawia Hofstadter w *Le Ton Beau de Marot*. Sama myśli Weavera jest o tyle ważna, że pokazuje najprostsze i najpowszechniejsze rozumienie pojęcia analogii: rozumienia „x jako y”, co stanowi dobre, intuicyjne wyjaśnienie interesującego nas pojęcia, lecz jednak – niewystarczające.

W kognitywnym ujęciu analogia może zostać zdefiniowana jako umiejętność ludzkiego umysłu do znajdowania relacji i połączeń między różnymi elementami rzeczywistości. W przypadku tłumaczenia chodzi o analogię pomiędzy elementami dwóch systemów językowych, która musi – w dobrym przekładzie – zostać sprzężona z analogią na poziomie stylu, obrazowania, metaforyki, nastroju, a więc tych wymiarów dzieła literackiego, które nie poddają się łatwo systemowym klasyfikacjom.

Trójpoziomowość pojęcia analogii: jako kategorii kognitywnej, lingwistycznej i

⁴⁵ ‘Kiedy czytam artykuł w języku rosyjskim, mówię sobie: *To zostało tak naprawdę napisane po angielsku, tylko zostało zakodowane za pomocą dziwnych symboli. Teraz przystąpię do odkodowania*’ tłum. własne za: D. Hofstadter, *Le ton Beau...*, s. 82.

translatologicznej dostrzega Douglas Hofstadter. Daje temu wyraz w wielu tekstach, ale systematyzuje swój pogląd na ten temat w artykule *Analogy as the Core of Cognition*⁴⁶, poświęconym w całości temu kluczowemu pojęciu.

Już na samym początku tekstu Hofstadter stawia tezę idącą na przekór dogmatowi kognitywizmu, uznającemu, jakoby analogia była jedynie ‘szczególną odmianą rozumowania’ (*special variety of reasoning*) pojmowanego jako sposób rozwiązywania problemów. Badacz uważa, że takie postawienie sprawy umieszcza analogię na peryferiach, jak sam obrazowo to określa, ‘błękitnego nieba poznania’ (*blue sky of cognition*)⁴⁷. Nie może zgodzić się na taką degradację analogii, skoro sam plasuje ją w jego centrum i nazywa – podążając za rozpoczętą wizją – ‘samym błękitem, który wypełnia całe niebo poznania’ (*it’s the very blue that fills the whole sky of cognition*)⁴⁸. Hofstadter nieprzypadkowo obdarowuje omawiane pojęcie poetycką metaforą - obcą przecież naukowemu tekstowi – i pokazuje dobitnie w ten sposób, jak ważna według niego jest analogia w procesie ludzkiego myślenia. Stanowi ona jego rdzeń (*core*). Autor *Gödel, Escher, Bach* nie waha się wręcz użyć wielkiego kwantyfikatora (łagodząc go jednak, przynajmniej, ostrożnym wtrąceniem) stwierdzając: “(...) analogy is everything, or very nearly so, in my view.”⁴⁹ W swoim artykule Hofstadter przedstawia wiele argumentów na obronę tej tezy – przekonujących, choć rzecz jasna nie rozstrzygających. Jako punkt wyjścia do wstępnych wyjaśnień służą w tekście dwa pytania:

1. Dlaczego dzieci nie pamiętają zdarzeń, które im się przytrafiają?
2. Dlaczego wydaje się nam, że każdy kolejny rok mija szybciej niż poprzedni?

Hofstadter skromnie ostrzega, że odpowiedzi opiera na przeczuciu (*hunch*), choć zdecydowanie ufa w tym wypadku swojej intuicji.

Jeśli chodzi o wyjaśnienie obu powyższych zagadek, wszystko – zdaniem Amerykanina – bazuje na tym samym mechanizmie związanym z nieustannym, trwającym całe życie procesem ‘kawałkowania’ (*chunking*). Proces ów startuje niedługo po narodzinach wraz z wykształceniem sprawnej percepcji zmysłowej. Człowiek zaczyna „po kawałku” gromadzić bodźce z otoczenia. Te bodźce Hofstadter określa szerszym mianem ‘pojęć’

⁴⁶ <https://prelectur.stanford.edu/lecturers/hofstadter/analogy.html>. Wszelkie cytaty z artykułu pochodzą z tej strony internetowej. Artykuł ten poświęcony jest analogii i jej kluczowej roli w procesie tłumaczenia. W szerszym ujęciu, nie tylko translatologicznym, Hofstadter zajął się analogią w książce *Surfaces and Essences. Analogy as the Fire and Fuel of Thinking*, Nowy Jork 2013, napisanej i tłumaczonej razem z Emmanuelem Sanderem, również badaczem analogii. Obaj autorzy pisali tę książkę od razu tłumacząc ją na francuski i na angielski (proces ten przebiegał dwustronnie, w zależności od tego, która wersja powstała w pierwszej kolejności, żaden język nie był uprzywilejowany). Ten niezwykle tryb pracy stanowi doskonałą ilustrację koncepcji Hofstadtera dotyczących myślenia i przekładania.

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ Tamże.

⁴⁹ ‘Analogia jest wszystkim, albo niemal wszystkim, według mnie’ – tłum. własne. Tamże.

(*concepts*)⁵⁰. Z tych małych kawałków budowane są coraz większe całości, składające się na jeszcze bardziej złożone. W efekcie w umyśle kształtuje się olbrzymi repertuar pojęć (*repertoire of concepts*), który nigdy nie przestaje rosnąć.

W omawianym tekście proces ten zostaje porównany do doświadczenia szachisty. Początkujący gracz widzi na szachownicy tylko pionki i figury; wie, jakie może wykonać ruchy, jednak w przeciwieństwie do doświadczonych szachistów nie jest on w stanie dostrzec ‘struktur wysokopoziomowych’ (*higher-level structures*). Mistrzom szachowym wystarczy rzut oka, by na szachownicy dostrzec mnóstwo możliwości, schematów i strategicznych wariantów. Tacy gracze intuicyjnie „kawałkują” sytuację na szachownicy. Potrafią bez wysiłku pamiętać poszczególne ułożenia figur i automatycznie, nie zastanawiając się, wykorzystywać tę wiedzę i doświadczenie nawet w bardzo oddalonych do siebie czasowo partiach. Zdaniem Hofstadtera dziecko przy „szachownicy codziennego poznania” jest początkującym graczem: w wyniku braku doświadczenia nie widzi większych całości, pojęć, a jedynie małe kawałki, których nie potrafi jeszcze scalać w większe struktury. Rzeczywistość jest odbierana jedynie na poziomie lokalnym, nie systematyzuje się w umyśle jako rozleglejsze struktury, nie może więc zostać zrozumiana, a tym bardziej – zapamiętana. Wraz z upływem czasu, gdy dziecko staje się coraz starsze, przyswaja coraz więcej „kawałków” otaczającego świata. Do niektórych przyzwyczajają się i przestaje zwracać na nie uwagę, zaczyna za to widzieć połączenia między nimi oraz tworzyć coraz to bardziej złożone konstrukcje, składające się wreszcie na pojęcia, odbierane jako całość, a nie suma tworzących je elementów. To, co kiedyś wymagało osobnego, lokalnego przyswojenia, percypowane zaczyna być globalnie jako struktury wyższego poziomu. Im człowiek jest starszy, tym większy repertuar takich struktur nosi ze sobą. Małe dziecko przyswaja za mało „kawałków” rzeczywistości, by widzieć spójne połączenia między nimi. Mózg nie jest w stanie pamiętać chaosu – podkreśla Hofstadter⁵¹.

Odpowiadając na drugie z postawionych pytań twierdzi on, iż zatrważające poczucie, że rok, który już za nami, minął jeszcze szybciej niż poprzedni, wynika z działania tego samego mechanizmu. Im więcej wysokopoziomowych pojęć w naszym umyśle, tym większe fragmenty rzeczywistości przyswajamy jako koherentne całości, a to, co lokalne, całkiem nam

⁵⁰ Hofstadter w *Analogy as the Core of Cognition*, pewnie ze względu na eseistyczność stylu, nie definiuje słów: „kategoria” oraz „pojęcie” (*concept*) i używa ich wymiennie.

⁵¹ Hofstadter w tym miejscu odrzuca zdecydowanie deklaracje ludzi twierdzących, że pamiętają własne narodziny, nazywa to *nothing more than highly deluded wishful thinking* (‘nic więcej niż bardzo złudne myślenie życzeniowe’).

umyka, bo nie wymusza już skupienia, namysłu, przestaje zwracać na siebie uwagę. Hofstadter pisze, że dla dziecka sekundy mają znaczenie, bo każda pełna jest bodźców, które wymagają aktywnego przyswojenia, „kawałek po kawału”. Potem takie znaczenie mają minuty, wreszcie godziny i dni... Umysł dorosłego człowieka do tego stopnia wypełniony jest gotowymi konceptami, że jego percepcyjne życie wobec rozległości i spójności pojęciowych struktur liczy się już nie w dniach, lecz z tygodniami.

Hofstadter udziela interesujących odpowiedzi na oba pytania, demonstrując naczelną zasadę działania ludzkiego umysłu, a nie jedynie jego aspekt. To wszystko jednak nie precyzuje pojęcia analogii. Dygresja nie znalazła się w tekście Hofstadtera przypadkowo - była potrzebna, by wprowadzić kontekst, bez którego trudno byłoby zrozumieć jego koncepcję.

1.2. Czystki etniczne

Hofstadter przyznaje, że choć na pierwszy rzut oka związek powyższych rozważań z analogią może wydać się naciągany lub pozorny, to dla niego jest ewidentny i w rzeczywistości analogia stoi w centrum opisanego poznawczego procesu opartego na kawałkowaniu.

Analogia jest kluczowym składnikiem percepcji. Bodźce zewnętrzne aktywują koncepty w ludzkim umyśle. Najbardziej jaskrawy przykład to percepcja wizualna: dane wejściowe (*input*) w postaci, jak pisze autor w *Analogy as the Core of Cognition*, milionów kropek na siatkówce oka przywołują umysłowe kategorie: „kaczka, wiktoriański dom, fajne krzesło, fryzura w stylu J. Carol Oates, ktoś podobny do prezydenta Eisenhowera⁵²”. Bodźce docierające innymi kanałami oddziałują w podobny sposób. Hofstadter podaje przykład niskiego warkoczącego hałasu, który uruchamia odpowiednie skojarzenie, powodujące, że w umyśle pojawia się helikopter (należy pamiętać tu o doświadczeniu i osadzeniu w kontekście. Nawet ktoś, kto się na tym nie zna, odróżni dźwięk silnika śmigłowca od silnika motorówki, zwłaszcza jeśli usłyszy go z dala od zbiornika wodnego). To są rzeczy oczywiste. Autora interesuje najbardziej percepcja na najwyższym poziomie, gdzie kanał zmysłowy przestaje

⁵² To przykłady podane przez Hofstadtera w omawianym artykule.

mieć znaczenie. To miejsce, w którym pojawia się analogia. Hofstadter podaje następujący przykład, który uważa za esencjonalny dla percepcji wysokopoziomowej:

“Suppose I read a newspaper article about the violent expulsion of one group of people by another group from some geographical region, and the phrase *ethnic cleansing*, nowhere present in the article, pops into my head.”⁵³

Zadaje następnie pytanie: co stanowiło medium, za pomocą którego do umysłu dostały się dane wywołujące w nim pojęcie czystki etnicznej, mimo że to określenie nie znajduje się w tekście? Udziela najpierw odpowiedzi negatywnych. Zauważa, że nie odbyło się to drogą wizualną, choć czytał gazetę, ponieważ, po pierwsze, w jego umyśle nie pojawił się obraz czystki etnicznej, a po drugie, efekt byłby ten sam, gdyby usłyszał ktoś czytającego mu ten tekst na głos. Co więcej, czystka etniczna zostałaby przywołana także poza oboma tymi kanałami przekazu, wzrokowym i słuchowym, gdyby przeczytał fragment napisany alfabetem Braille'a. W tym wypadku, tj. w wypadku percepcji wysokopoziomowej, kanał jest irrelevantny. Co zatem ma znaczenie? Co takiego się dzieje, że zbiór powiązanych ze sobą pojęć (w tym wypadku historia przedstawiona w artykule) przywołuje następne zespoły pojęć tak, że w sposób automatyczny wydobywane są z bogatego repertuaru i na moment umieszczane w centralnym miejscu świadomości?

Hofstadter daje konkretną odpowiedź: przywoływanie umysłowych kategorii przez bodziec – czy to zmysłowy czy abstrakcyjny – jest rezultatem aktu tworzenia analogii (*an act of analogy making*).

Pojęcia mentalne przywoływane przez percypowane bodźce nie mają stałego, skostniałego kształtu. Ich charakter jest procesualny, płynny, jak mówi Hofstadter. Dopasowują się one do napływających bodźców. Tworzenie analogii to proces niedokładnego mapowania istniejących już w umyśle pojęć na nowe, tj. po raz pierwszy przyswajane, elementy rzeczywistości. Problem polega na tym, że te stare pojęcia drzemią ukryte w głębinach umysłu, a nowe są żywo obecne w samym jego centrum – jedno i drugie nie mają ze sobą wiele wspólnego. Tym, co je może połączyć, przekonuje Hofstadter, i wybudzić pojęcia uśpione w pamięci długotrwałej, jest właśnie analogia.

⁵³ ‘Przypuśćmy, że czytam artykuł w gazecie o brutalnym wygnaniu jednej grupy ludzi przez inną z jakiegoś regionu geograficznego. Oto fraza *czystka etniczna*, nieobecna nigdzie w tekście, pojawia się w mojej głowie’ – tłum. własne.

1.3. Przysłowia

W dalszej części *Analogy as the Core of Cognition* Hofstadter stwierdza, że większość kategorii (choć nie wszystkie), które kształtują się w umyśle, nabiera elastyczności i staje się coraz bardziej złożona. Są to jednostki leksykalne (*lexical items*): wyrazy, wyrazy złożone, krótkie i dłuższe frazy. Każdy człowiek niesie ze sobą ogromny inwentarz takich jednostek, wciąż powiększający się, jednak jego charakter zwykle jest implicytny. Ludzie używają kategorii leksykalnych z wielką biegłością, nie zdając sobie sprawy, poza nielicznymi przypadkami, ze skomplikowanego bogactwa, które kryją ich umysły.

Hofstadter, odwołując się do Rogera Schanka, jako przykład kategorii leksykalnych podaje przysłowia, nazywając je ‘etykietkami sytuacyjnymi’ (*situation labels*). Człowiek biorący udział w specyficznym zdarzeniu, percypuje je mentalnie i bywa, że opisuje owo zdarzenie za pomocą adekwatnego przysłowia. Jego towarzysz, słysząc to, nie ma najczęściej żadnego problemu ze zrozumieniem adekwatności, tj. dopasowaniem zastosowanej frazy do sytuacji, w której obaj uczestniczą. Innymi słowy: nie sprawia mu kłopotu odnalezienie analogii między przysłowiem a rzeczywistością. Hofstadter wymienia angielskie przykłady ‘etykiet sytuacyjnych’ będących przysłowiami. Z łatwością możemy odnaleźć ich setki w każdym języku. W języku polskim mogą to być: „o wilku mowa!”, „uderz w stół, a nożyce się odezwą”, „kto pod kim dołki kopie”, „mądry Polak po szkodzie”, itd. Można mnożyć w nieskończoność.

Przysłowia istniejące we wszystkich językach stanowią dowód, po pierwsze, na istnienie kategorii leksykalnych w ludzkim umyśle oraz, po drugie, na umiejętność tworzenia analogii. Z niej bowiem wynikają. Przysłowie stanowi konkretną metaforę opisującą dany wzorzec, który powtarza się w doświadczeniu.

Ciekawie wygląda zestawienie ‘etykiet sytuacyjnych’ opisujących podobny wzorzec w różnych językach. Odwołam się znowu do języka polskiego. Mówimy: „o wilku mowa!”. Anglicy od świata zwierzęcego uciekają w przestrzeń demoniczną, używając przysłowia: „*speak of the devil!*”. Odpowiednikiem polskiego „grać pierwsze skrzypce” jest w angielskim niemal taka sama fraza: „*to play the first fiddle*”. Niemal, ponieważ całkiem odpowiednia byłaby: „*to play the first violin*”. *Fiddle* to ‘skrzypki’, zatem, gdyby zachować odpowiedniość w drugą stronę, po polsku fraza w pełni równoległa brzmiałaby: „grać pierwsze skrzypki”. Jest to jednak drobna różnica. Tymczasem we włoskim mamy do czynienia już z istotniejszą rozbieżnością – zmienia się instrument: „*avere un ruolo di primo piano*”, a w hiszpańskim

jest mowa o śpiewającym głosie: „*llevar la voz cantate*”. Fraza ta różni się więc w każdym z przytoczonych języków (choć w jednym przypadku nieznacznie), za każdym jednak razem analogia przenosi w świat muzyki i dotyczy albo przewodzenia poważnej orkiestry smyczkowej, albo prowadzenia ludowej kapeli na skrzypkach, albo grania na fortepianie jako najważniejszym instrumencie lub wreszcie śpiewania pierwszym głosem, krótko mówiąc: chodzi o przewodnią rolę w trakcie wykonywania utworu muzycznego.

Z czego wynikają różnice i punkty wspólne w idiomatyce poszczególnych języków? Ze wspomnianej elastyczności istniejących w umyśle kategorii, które dostosowują się do doświadczenia. W powyższym przykładzie to nie instrument jest najważniejszy, ale sytuacja, w której podczas koncertu ktoś ma ważniejszą funkcję niż reszta muzyków. Analogia polega na znalezieniu połączenia między taką sytuacją a wszystkimi innymi momentami, w których kluczowe jest to, kto pełni wiodącą, najbardziej widoczną i doniosłą rolę. Dywagacje: czy skrzypce czy pianino, nie są tak interesującym zagadnieniem jak to, dlaczego cztery języki odnoszą ten sam wzorec do podobnej sytuacji? Dlaczego wybierają zbliżoną metaforę?

Hofstadter w swoim tekście nie stawia bezpośrednio tego pytania, ale jego rozważania zbliżają nas do odpowiedzi na nie. Badacz w dalszej części artykułu zaczyna zbliżać się powoli do problemu przekładu w świetle procesu tworzenia analogii.

1.4. Cienie

Rozważania na ten temat rozpoczyna od jego zdaniem oczywistego stwierdzenia, że ‘sytuacyjna etykieta’ służy nazwaniu rzeczy lub sytuacji, które mają wspólny rdzeń. Kategoryzowanie, a według Hofstadtera samo myślenie, to docieranie do „rdzenia rzeczy” (*core of things*). Istniejąca w umyśle kategoria „samochód” określa to, co wspólne we wszystkich denotowanych przedmiotach, które cechuje samochodowość, a więc to, co umieszcza ferrari 458, fiata 126p, ciężarówkę scania i bolid Formuły 1 w jednym zbiorze. To przykład trywialny, Hofstadter przedstawia znacznie ciekawszy. Interesujący tym bardziej, że dotyczący rozróżnienia, którego nie ma w języku polskim. Chodzi o rzeczowniki *shadow* i *shade*, które oba tłumaczymy jako *cień*, tymczasem w języku angielskim zachodzi między nimi subtelna dystynkcja, intuicyjnie zrozumiała dla osób naturalnie anglojęzycznych, nie do końca jasna dla ludzi spoza tego kręgu językowego. Hofstadter pisze, że po angielsku mówi się: *cattle seeks shade on a hot day*, a nie: *shadow*. Nierodzimego użytkownika języka angielskiego zdanie z użyciem *shadow* zapewne by nie raziło niepoprawnością. Bydło w

Polsce szuka cienia podczas upału i oczywiste dla nas jest, że chodzi tutaj o chłodniejsze miejsce, w które nie dociera słońce, a nie np. zaznaczającą się na trawie ruchomą sylwetkę pracującego rolnika. Z jakiegoś powodu w umyśle Anglików nastąpiło subtelne rozróżnienie między tymi dwiema kategoriami.

Hofstadter podaje następnie przykłady użycia rzeczownika *shadow* w języku angielskim. Niektóre z zaprezentowanych struktur nie mają odpowiednika w języku polskim. Najpierw pojawiają się zwroty *rain shadow* i *snow shadow*. To pierwsze wyrażenie oznacza strefę na wschodzie łańcucha górskiego, gdzie z powodu wiatrów nie pada deszcz, przez co staje się zupełnie jałowa. W języku polskim funkcjonuje zbliżona nazwa: „cień opadowy”. Drugie określenie: *snow shadow*, nie znajduje już odpowiednika. *Rain shadow* to miejsce, w którym nie ma opadów deszczu; *snow shadow* – podobnie – występuje tam, gdzie nie ma śniegu, a dokładnie chodzi o okrągłe pole tuż pod drzewem, w które nie dotarł śnieg, ponieważ zatrzymała go korona. To zjawisko nie ma swojego określenia w języku polskim, choć pewnie można by uznać to za wariant „cienia opadowego”. Cień rozumiany jest jako zaciemnione i chłodne miejsce. Zaciemnienie i niższa temperatura są efektem braku dostępu promieni słonecznych. Mówiąc „cień”, myślimy o skutkach (zaciemnieniu i chłodzie), a nie przyczynach (braku słońca). W przypadku *snow shadow* i *rain shadow* jest odwrotnie – określenia nabierają sensu dopiero, gdy zdamy sobie sprawę, że chodzi o miejsca, gdzie nie dociera deszcz lub śnieg (w tym wypadku nie mamy do czynienia z efektem w postaci zaciemnienia bądź obniżenia temperatury). Między tymi kategoriami a potocznym pojęciem cienia zachodzi analogia, lecz nie jest ona oczywista – opiera się na wprowadzeniu pewnego *novum* do wyjściowego pojęcia „cienia”, bez którego nie udałoby się nawiązać nici odpowiedniości.

Kolejne metaforyczne użycie wyrazu *shadow* dotyczy młodej pływaczki, córki olimpijskiej mistrzyni, która znajduje się *in the shadow of her mother* albo wręcz *is swimming in the shadow of her mother*. W tym wypadku polska idiomatyka zachowuje pełną adekwatność, dlatego możemy używać tej frazy po polsku: „dziewczyna pływa w cieniu swojej matki⁵⁴”. To metafora, bo oczywiście nie chodzi o to, że matka biegnie na brzegu basenu rzucając cień na pływającą córkę, lecz o to, że jej dawne sukcesy stanowią obciążenie i zobowiązanie dla córki. Jeśli jej się nie powiedzie i okaże się przeciętną zawodniczką, zostanie *overshadowed by her mother*. Tego już nie da się przetłumaczyć na język polski

⁵⁴ Wielki słownik frazeologiczny pod redakcją A. Latuska (Kraków 2009) podaje następujące związki frazeologiczne zawierające wyraz „cień”: „bać się własnego cienia”, „usunąć się w cień”, „blask i cień”, „być/pozostać w cieniu”, „gabinet cieni”, „smuga cienia”, „wychodzić z cienia”.

dosłownie. Można powiedzieć, że została „przyćmiona przez swoją matkę”. Pojęcie „przyćmienia” pozostaje w związku z „cieniem”, ale znowu na poziomie efektu – czyli zaciemnienia, niewidoczności.

Tym, co zatem łączy pojęcia *shadow*, ‘cień’, *to overshadow* i ‘przyćmić’ jest rezultat – ciemność, zniknięcie. Dziewczyna znika wobec sukcesów i sławy matki, nie będąc w stanie im dorównać. Kierunek analogii jest przeciwny niż w przypadku *rain* i *snow shadow*. W tych przykładach chodziło o przyczynę pojawienia się cienia, tu - o skutek jego obecności. Samo słowo wyjściowe, kategoria początkowa, która stanowi centrum analogii, a więc *shadow*, skupia w sobie oba pojęcia: brak i ciemność.

Następny podany w tekście przykład dotyczy opartego na rzeczowniku *shadow* idiomu, który ma zbliżony odpowiednik w języku polskim: *to be out of the shadow*. Hofstadter używa go w zdaniu opisującym człowieka, który pokonał chorobę: *he is finally more or less out of the shadow of his cancer*. Tłumaczenie: ‘wreszcie wyszedł z cienia raka’ stylistycznie pozostawia wiele do życzenia, dlatego że w języku polskim używamy raczej frazy „żyć w cieniu” (zarówno w cieniu człowieka, jak w przypadku młodej pływaczki, ale także w cieniu prześladowającego zjawiska/sytuacji – np. żyć w cieniu choroby). „Wyjście z cienia” to tymczasem idiom wyrażający ujawnienie się, zaznaczenie swojej obecności. Używa się go zwykle gdy chodzi o ludzi, w których metaforycznym cieniu ktoś się znajduje (‘Benedykt XVI wyszedł z cienia Jana Pawła II’). Zwrot ten występuje rzadziej w połączeniu z rzeczownikiem nieosobowym.

Pisze wreszcie Hofstadter w *Analogy...* o państwach, które w latach pięćdziesiątych *were lying in the shadow of World War II*. Po polsku powiedzielibyśmy o państwach znajdujących się w cieniu wojny. Czasownik nie jest tutaj jednak tak istotny jak fakt, że w obu językach cień rozumiany jako bolesne piętno wykorzystywany jest w bliźniaczych idiomach. Z cieniem rzucanym przez wojnę wiąże się kolejne pojęcie, *population shadow*, określające terytorium o bardzo niskim wskaźniku przyrostu naturalnego, wynikającym ze spustoszeń przyniesionych przez wojnę. Hofstadter zauważa, że podczas gdy wyrażenie *in the shadow of war* nie stanowi żadnej nowości dla wszystkich odbiorców i jest automatycznie, bezrefleksyjnie, precyzyjnie rozumiane, to już *population shadow* nie zwróci uwagi jedynie specjalistów zajmujących się kwestiami zaludnienia. Zdecydowana większość ludzi słyszących ten związek frazeologiczny zastanowi się nad jego znaczeniem, dlatego że wnosi on nowy element na percepcyjną mapę.

Powyżej podano za Hofstadterem kilka przykładów użycia jednego leksemu do opisanania kilku sytuacji. Badacz w ten sposób pokazuje, jak działa analogia w praktyce. Jego

zdaniem słowo *shadow*, tak jak wszystkie inne kategorie, przywołuje pole semantyczne, które w istocie jest rozmyte i niewyraźne. To rozmycie wynika ze zdolności umysłu do mapowania jednych sytuacji na drugie, czyli tworzenia analogii. Pojęcie, np. *shadow*, stanowi pakiet analogii, ponieważ odnosi się (czy też raczej odnosi podmiot poznający) do różnych doświadczeń.

W dalszej części artykułu Hofstadter kontynuuje analizę praktycznych aspektów realizacji semantycznego rozmycia pojęć. Fragment ten zamyka ważnym wnioskiem, pisząc, że najprostsze pojęcia są odseparowanymi wyspami. Bardziej złożone łączą się z innymi za pomocą jednego przesmyku. W przypadku najbardziej skomplikowanych pojęć przedstawiony zostaje obraz wielowyspowych archipelagów połączonych wieloma przesmykami o różnej szerokości i gęstości. Wbrew temu, co mogłoby się wydawać, „pojęcia najprostsze” to te, które przyswajamy jako ludzie dorośli, które nie obrastają z czasem wieloma innymi – takie jak (przykłady Hofstadtera) „fotosynteza” czy „hiperbola”. Natomiast pojęcia, które poznajemy w dzieciństwie – tak łatwe to zrozumienia jak „cień” – z czasem wchodzi w coraz to bardziej skomplikowane związki z innymi kategoriami, łącząc się z nimi na różne sposoby. I właśnie dlatego, że z pojęciowego repertuaru wybierane są często i w różnych wariantach, ich rozumienie odbywa się automatycznie, intuicyjnie.

Paradoksalnie więc tak trudne pojęcia jak „fotosynteza” są „najprostsze”, gdy wziąć pod uwagę ich zaangażowanie w głęboką sieć relacji, umożliwiającą tworzenie wielu analogii.

1.5 Powitania

Egzemplifikacją podstawowej na pozór kategorii, która zdaje się stanowić centrum wielkiej pojęciowej pajęczyny na mapie umysłu, jest powitanie. Hofstadter w *Analogy as the Core of Cognition* korzysta z przykładów zaczerpniętych z języka włoskiego, ale w tym miejscu możemy – analogicznie – użyć języka polskiego. Gdy kogoś spotykamy, możemy powiedzieć, np.

- Cześć!
- Hej!
- Dzień dobry!

- ‘bry!
- Jak się masz?
- Jak leci?
- Co słychać?
- Kłaniam się!
- Witaj!

Itd.

Hofstadter pisze, że jednostki leksykalne „toczą walkę” (*rivarly*) o to, która zostanie wybrana. Nie jest to epicka batalia, lecz trwająca ułamki sekund potyczka, której wynik uzależniony jest od pozaleksykalnych czynników. W przytoczonej sytuacji w grę może wchodzić to, jak dobrze kogoś znamy, jak jesteśmy z nim spoufaleni, czy wiemy, co się u niego dzieje. Można wymienić dużo więcej powitań otwierających spotkanie, które uśpione czekają na swoją kolej, by zostać wypowiedziane. Nie mamy jednak specjalnych problemów z wyborem odpowiedniego wariantu, dzieje się to automatycznie, choć zdarzają się sytuacje, gdy dokonamy błędnego wyboru i np. powiemy „hej!” do kogoś, kogo dawno nie widzieliśmy i z jakichś powodów zapomnieliśmy, że nasza relacja ma bardziej formalny charakter. Takie nieporozumienie, *faux-pas*, choć nieprzyjemne, nie stanowi wielkiego problemu. Komplikacje zaczynają się, gdy z tak codzienną sytuacją musimy poradzić sobie jako przybysz z innego językowego świata. Polskie „cześć” tłumaczy się na język angielski najczęściej jako „hi” lub „hello”. W języku polskim to powitanie jest bardzo nieformalne i zarezerwowane dla osób w zbliżonym do nas wieku, które znamy, z którymi jesteśmy na „ty”, tj. istnieje między nami jakaś poufałość. W ten sposób przywitamy koleżankę z pracy, kolegę z roku na studiach i trzy lata starszego sąsiada, z którym czasem oglądaliśmy piłkę nożną w telewizji. Nie użyjemy jednak tego powitania wobec zwierzchnika, profesora na uczelni albo osiemdziesięcioletniego dziadka wspomnianego sąsiada. Granica nie jest bardzo wyraźna – z jakichś powodów z sąsiadem rówieśnikiem możemy mieć relację uniemożliwiającą mówienie „cześć”, za to przywitamy się tak z szefem, który promuje luźną atmosferę w pracy. Najczęściej bez zastanowienia wiemy, gdzie granica się znajduje, i rozpoznanie „sytuacji CZEŚĆ” nie przedstawia dla nas problemu. W języku angielskim jednak ta granica przebiega nieco inaczej. „Hello” też jest nieformalne. Student nie zaczyna maila do profesora słowami „Hello, Professor X”, tylko raczej formalnym „Dear Professor”. Jednak przy bezpośrednim

kontakcie użycie „*Hello*” nie musi być uznane za nietakt. Inny przykład: gdy w Polsce wchodzimy do sklepu spożywczego, nie rozpoczynamy wizyty od „cześć” skierowanego do ekspedientki (jeśli jej nie znamy), tylko wybieramy neutralne „dzień dobry”. W Stanach Zjednoczonych możemy powiedzieć „*Hi*” i nikt się nie obrazi. Wybór jest prosty i intuicyjny dla rodzimych użytkowników danego języka. Odwołując się do terminologii Hofstadtera, można powiedzieć, że walka między jednostkami leksykalnymi najczęściej kończy się zwycięstwem tej, która jest adekwatna w danej sytuacji. Problemy pojawiają się, gdy używamy obcego języka. Nawet tak trywialna kwestia jak dobór powitania nie da się rozstrzygnąć za pomocą prostego przeniesienia. Amerykanin mówiący „cześć, profesorze” zostałby prędko uświadomiony, że nie powinien tak się zwracać (i najprawdopodobniej zostaje na etapie nauki języka). Nieporozumienia wynikają z tego, że przekład językowy nie jest analogią rozumianą jako mechaniczne wybranie elementów danego zbioru odpowiadających elementom zbioru innego. Oba zbiory – systemy językowe – to układy otwarte, umieszczone w różnych środowiskach pozajęzykowych – kulturowych i społecznych – które powodują, że to, co wydaje się identyczne w obu systemach, jest takie tylko na powierzchni. Jednak gdy pod uwagę wziąć strukturę głęboką, okaże się, że istnieją poważne różnice – całkiem intuicyjne dla *native’a*, ale nieraz zupełnie zaskakujące dla obcego użytkownika.

1.6. Metafora

Codzienna sytuacja, jak powitanie, nie stwarza realnego problemu – różnice pomiędzy „hello” i „cześć” można szybko wyjaśnić każdemu. Chodziło o przedstawienie mechanizmu, który działa także w przypadku przekładu tekstu literackiego, zwłaszcza poetyckiego, gdzie kluczowe w słowach jest właśnie to, co kryje się pod ich powierzchnią. W przekładzie artystycznym tłumaczenie polegające na przenoszeniu elementów między systemami bez uwzględnienia różnic w ich osadzeniu kulturowym i społecznym powoduje, że docelowy tekst traci to, co istotne w oryginale, więc w efekcie okazuje się niepoprawny, nawet jeśli nie ma w nim błędów językowych. Tak jak istnieją analogie między poszczególnymi pojęciami, tak istnieją analogie między jednostkami leksykalnymi (słowami, zdaniami, tropami) w poszczególnych językach. Odnalezienie tych analogii lub ich twórcze

opracowanie to zadanie tłumacza. W przypadku poezji chodzi o coś więcej niż automatyczny przekład skostniałej idiomatyki (np. *speak of the devil* na ‘o wilku mowa’). Każdy wiersz tworzy osobny idiom (świat językowy), który nie ma swojego odpowiednika dopóty, dopóki nie zostanie on stworzony przez tłumacza.

Hofstadter uważa, że metafora i analogia to to samo zjawisko. Istnienie i powszechne używanie metafor wynika z faktu, że podstawowym mechanizmem pracy ludzkiego umysłu jest tworzenie analogii. W *Analogy as the Core of Cognition* autor przytacza fragment książki Willisa Barnstone’a⁵⁵, w której ten dzieli się swoją obserwacją z wizyty w Grecji. Zauważył on, że na boku wielu furgonetek napisane jest *metaphorá*, co w języku nowogreckim znaczy ‘przeniesienie’, ale też po prostu ‘transport’, rozumiany jako logistyczna usługa. Trudno, by tłumacz i filolog nie dostrzegli uroku w ateńskiej wędrownicy słowa z kart *Poetyki* Arystotelesa na burty usługowych vanów. Hofstadter wykorzystując ten przykład tworzy metaforę komunikacji. Polega ona jego zdaniem na tym, że nadawca pakuje swoje mentalne przedmioty (*mental goods*) w małe, wypchane pudła, ładuje je do transportowej (metaforycznej, a raczej metaforyzującej) furgonetki języka, i wysyła do umysłu odbiorcy, który pudełko rozpakuje.

Celem komunikacji, trudno tutaj z Hofstadterem się nie zgodzić, jest przeniesienie myśli nadawcy do umysłu odbiorcy, tak by w punkcie wyjścia i dojścia była rozumiana w ten sam sposób. Myśl to idea, zestaw złożonych symboli istniejących w umyśle, które są niejako kompresowane w procesie komunikacji, przyjmując postać sekwencji dźwięków i/lub znaków wizualnych. Odbiorca dekompresuje te sekwencje i następuje replikacja przekazywanej myśli w jego mózgu. Rzecz w tym, że jedno medium – umysł nadawcy, i drugie – umysł odbiorcy, różnią się. Wiązki leksykalnych kategorii w nich zakorzenione, nawet jeśli często strukturalnie podobne, zawsze są mniej lub bardziej różne. Z tego powodu odbierany komunikat po „dekompresji” wchodzi w związek z innymi kategoriami (lub w inny sposób) niż te obecne w momencie ekspresji w umyśle nadawcy. Żeby komunikacja w ogóle była możliwa, a różnice między zestawami kategorii nie stanowiły przeszkody jej uniemożliwiającej, odbiorca musi dokonać przeniesienia, transportu, mapowania percypowanych kategorii na swoje mentalne struktury. Odbywać się to może na różne sposoby. Hofstadter analizuje tutaj kolejny obrazowy przykład: jak „przetransportować”⁵⁶ mecz koszykówki na mecz piłki nożnej? Inaczej mówiąc, jak zrobić piłkarską analogię meczu

⁵⁵ W. Barnstone, *The Poetics of Translation: History, Theory, Practice*, Yale, 1993, zob też: D. Hofstadter, *Le Ton Beau...*, s. 579.

⁵⁶ Autor nieprzypadkowo wybiera przykład sportowy. Chodziło mu o dyskretny kalambur, podrozdział *Analogy...* mu poświęcony zatytułował bowiem *Trans-Sportation*.

koszykarskiego. Można podejść do tego, przekonuje badacz, konserwatywnie lub odważnie. Pierwszy wariant zakłada przyjęcie dominant dla obu systemów: dla koszykówki byłoby to kozłowanie piłki rękami i rzucanie jej do kosza, dla piłki nożnej – dryblowanie nogami i strzały na bramkę. Cała reszta, choć ważna, nie stanowi cech dominujących, rdzennych. Przeniesienie międzysystemowe polegałoby więc na zamianie jednej dominanty na drugą oraz pozostawieniu pozostałych cech przekładanego systemu. Zatem piłkarska analogia meczu w koszykówkę w wariacie konserwatywnym wyglądałaby następująco: pomniejszone boisko do rozmiarów koszykarskich, mniejsze bramki i brak bramkarza, pięciu zawodników w każdej drużynie, piłka prowadzona nogami, cel to wprowadzenie jej do bramki. Byłaby to więc hybryda koszykarsko-piłkarska, nowa dyscyplina sportu.

W drugim wariacie, choreograf analogii sportowych widowisk zachowałby wszystkie cechy piłki nożnej: jedenastu zawodników, duże boiska i bramki, obecność bramkarzy, za to dokonałby reżyserii piłkarskich zagrań tak, by przypominały metody stosowane w koszykówce. Zatem piłkarze ustawialiby się inaczej, niezgodnie z prawidłami własnego rzemiosła, ale w sposób podobny do rozwiązań koszykarskich, bramkarze puszczałiby znacznie więcej goli, itd. Hofstadter zauważa, że taki mecz wydałby się dziwny, ale wciąż przypominałby mecz piłki nożnej, a nie nowy, synkretyczny sport.

Badacz przedstawił dwie skrajne możliwości „transportu” między systemami. Istnieją oczywiście również warianty pośrednie. Konkluzja, do której prowadzi powyższa sportowa ilustracja, jest prosta: ludzkie umysły są do siebie niepodobne dużo bardziej niż piłka nożna i koszykówka, a jednak „transport” następuje - ludzie ogólnie rozumieją się wzajemnie.

Zaznaczyć tutaj trzeba, że owo przeniesienie dzieje się podczas każdej komunikacji, a nie tylko, gdy mowa o użytkownikach różnych języków. Członkowie tej samej społeczności językowej, mimo że posługują się tym samym kodem, również różnią się pod względem kategoryalnych struktur wykształconych w umyśle. Komunikacja między użytkownikami tego samego języka nigdy nie jest perfekcyjna, dlatego że również ona wymaga translacji. Hofstadter krytykuje lingwistów i tłumaczy uważających, że nie istnieje translacja intralingwistyczna. W takim wypadku, według niego, należałoby wyciągnąć wniosek, że wszyscy Rosjanie czytają Puszkina w ten sam sposób, natomiast ktoś, kto czyta angielski przekład, doświadcza zupełnie innej lektury. Tymczasem, przekonuje Hofstadter, każdy Rosjanin czyta inaczej, a także każda lektura tłumaczenia jest inna. Błąd polega na tradycyjnym i upraszczającym podejściu, które bierze pod uwagę jedynie kod językowy i zakłada, że tłumaczenie wymaga tylko przekodowania na inny język. Zdaniem Hofstadtera tak pojęty przekład to coś, co może robić komputer. Przedstawiony model translatoryki

pomija to, co dla kognitywisty jest najważniejsze, a więc pojęcia tworzące dynamiczne struktury w umyśle. Znajdujemy w omawianym artykule kolejną plastyczną metaforę wymyśloną przez autora: język to jedynie suchy proszek. W umyśle nadawcy istnieje myśl, idea, obraz – to woda. Podczas procesu komunikacji następuje wysuszenie i zostaje sam proszek – język (dźwięk, znaczenie), który wysyłany jest do umysłu odbiorcy. Ten z kolei otrzymany proszek podlewa swoją „mentalną wodą”, by w jego umyśle stał się z powrotem ideą, która może wyglądać już nieco inaczej niż w umyśle nadawcy.

Tłumaczenie to akt komunikacji, rządzi nim te same zasady, dlatego w tłumaczeniu nie można pomijać poziomu umysłu i jego sieci pojęciowej. Hofstadter pisze: “Translation is but the challenge of communication rendered crystal-clear, and since communication is but metaphor, and metaphor is but analogy, I shall spend the rest of this article on analogy focusing on translation and showing how at its core translation is analogy, and indeed, is analogy at its most sublime and enchanting⁵⁷”.

1.7. Puszkina

Dalsza część tekstu *Analogy as the Core of Cognition* poświęcona jest już tylko przekładowi literackiemu i temu, jak w jego obrębie działa analogia. Hofstadter, gdy pisał omawiany artykuł, dopiero co skończył tłumaczenie *Eugeniusza Oniegina* Puszkina. Na tym poemacie oparł więc swoje rozważania, w których wymiar praktyczny przenika się z teoretycznym. Przekład, jak autor wyraźnie zaznacza, nie był tak przecież krytykowanym przez niego przekodowaniem jednego języka na drugi, tylko ‘onieśmielającą próbą wcielenia na nowo iskrzącej poezji Puszkina w medium współczesnego języka angielskiego – a raczej amerykańskiego [tłum. własne]⁵⁸’.

Hofstadter zaczyna od genologii i struktury metrycznej, biorąc pod lupę jednostki, z jakich Puszkina zbudował swój poemat, a więc sonety, składające się na blisko 400 strof arcydzieła. Jak zauważa badacz, sonety te to tetrametry jambiczne rymowane zawsze według schematu A B A B C C D D E F F E G G. Rymy A, C i E są paroksytoniczne, A B, D, F i G – oksytoniczne, w efekcie A, C i E to wersy dziewięciosylabowe (tetrametr z hiperkataleksą), a

⁵⁷ „Tłumaczenie to jasno wyrażone wyzwanie, które stawia przed nami komunikacja, a skoro komunikacja to jedynie metafora, a metafora, to jedynie analogia, w pozostałej części tekstu o analogii zajmę się problemem tłumaczenia i pokażę, że u swego rdzenia translacja jest analogią, a nawet więcej: jest analogią w jej najbardziej eleganckiej i czarującej postaci” – tłum. własne. D. Hofstadter, *Analogy*...

⁵⁸ ‘the delicious but daunting task of reincarnating Pushkin’s sparkling poetry in the medium of contemporary English — or rather, contemporary American’ – tamże.

pozostałe to ośmiosylabowce (czyste tetrametry). Puszkina konsekwentnie i misternie utkał *Oniegina* z takich strof nie tylko w wyniku swojego geniuszu, ale także dlatego, że język rosyjski mu na to pozwolił. Hofstadter jako tłumacz dysponuje językiem, który nie posiada kluczowych cech rosyjskiego – przede wszystkim wyrazy są krótsze, zasady akcentowania inne. Zastanawia się w związku z tym, co zrobić, na jakie kompromisy pójść, żeby podczas translacji zachować właściwości Puszkiniowskich sonetów. Zadaje też ukradkiem pytanie, czy istnieje w ogóle taka konieczność. Okazuje się, że Vladimir Nabokov tłumacząc poemat Puszkina na język angielski, odpowiedział na to pytanie przecząco i przyjął inną strategię: zachowanie możliwie najbliższego znaczenia rosyjskich słów w przekładzie, wraz z utrzymaniem wyjściowego szyku, co oczywiście z miejsca uniemożliwia wszelkie zabiegi rymowe i metryczne⁵⁹. Hofstadter uważa tę próbę tłumaczenia „słowo za słowo” za niezbyt twórczą i pozbawioną polotu⁶⁰. Dodajmy, że taka odarta z inwencji strategia translatorska stanowi praktyczną realizację przytoczonej wcześniej koncepcji Warrena Weavera, według którego tłumaczenie to zaledwie akt niemal mechanicznego przekodowania. Weaver jednak tylko żartował, a Nabokov przetłumaczył *Eugeniusza Oniegina* ignorując metrum i rymy zupełnie na poważnie.

Sam Hofstadter opowiada się za metodą koncentrującą się nie na języku, lecz na pojęciach, jakie wywołują w umyśle czytelnika wersy Puszkina, a konkretnie semantyczne kawałki (*chunks*) oddziałujące na jego „wewnętrzne oko”⁶¹. Wywoływane przez semantyczne kawałki pojęcia i obrazy stanowią inspirację dla tłumacza, „wodę”, którą zostanie podlany „językowy proszek”, zmieniając się w poetycki przekład działający z podobną jak oryginał mocą na odbiorcę. W takim podejściu nie chodzi o to, by język przekładu był możliwie wierny językowi oryginału, lecz by obrazy powstające w umyśle podczas lektury tłumaczenia odpowiadały jak najadekwatniej tym ewokowanym przez wyjściowy tekst. Hofstadter uważa, że myśli są źródłem angielskich słów, a słowa - źródłem myśli. Ta specyficzna pętla stoi u

⁵⁹ Nabokov pisze stanowczo: “1. Nie da się zrobić rymowanego przekładu *Oniegina*. 2. Można w ciągu przypisów opisać modulacje i rymy tekstu, a także wszystkie związki, w które wchodzi oraz jego inne wyznaczniki. 3. Da się przetłumaczyć *Oniegina* z pewną dokładnością, zastępując czternastowersowe czterostopowe rymowane strofy strofami nierymowanymi o różnej długości, od dwustopowca do pięciostopowca jambicznego. Domagam się tłumaczenia wypchanego przypisami, niech przypisy niczym drapacze chmur sięgają samego szczytu strony, zostawiając tylko jedną lśniąca linijkę tekstu między komentarzem a wiecznością.” – tłum. własne, por. V. Nabokov, *Problems of Translation: „Onegin” in English*, w: *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, London - New York 2004, p. 83.

⁶⁰ W *Le Ton Beau de Marot* Hofstadter prowadzi dużo bardziej wyczerpującą polemikę ze skrajnie sceptycznym podejściem Nabokowa. Dodatkowo potępia arogancję Rosjanina, który o tłumaczach usiłujących zachować artystyczny wymiar tekstu Puszkina, miast ograniczyć się do przekładu filologicznego, pisze jak o niekompetentnych, naiwnych głupcach. zob. D. Hofstadter, *Le Ton Beau...*, s. 255-278.

⁶¹ Hofstadter w *Analogy as the Core of Cognition* wyraźnie podkreśla mentalną naturę percepcji odbywającej się poprzez owo „wewnętrzne oko”, odróżniając ją od percepcji sensorycznej, w tym także wizualnej.

podstaw komunikacji oraz translacji. Jeśli ulegnie ona zaburzeniu, wtedy słowo prowadzące bezpośrednio do słowa, z pominięciem myśli, doprowadzi do przekładu, jak pisze Hofstadter, w najlepszym wypadku „drewnianego i suchego”, a w najgorszym: „absurdalnego i niezrozumiałego”⁶². W praktyce doskonale potwierdził to Nabokov swoim tłumaczeniem *Eugeniusza Oniegina*.

W *Analogy as the Core of Cognition* autor wymienia trzy układy nacisku (*sets of pressure*), którym musi sprostać tłumacz:

1. Treść (*content*)
2. Schemat strukturalny (*structural pattern*)
3. Ton (nastrój) (*tone*)

Tylko druga kwestia ma obiektywny charakter i jest wymierna, pozostałe cechują się nieostrością i subiektywnością. Można bezsprzecznie stwierdzić, czy wiersz się rymuje, ile ma wersów, jak realizuje się metrum. Pozostałe poziomy, związane czy też wynikające z używania jednostek leksykalnych stanowiących sploty analogii, charakteryzują się rozmyciem i niedoprecyzowaniem, a także wielowymiarowością – ton wiersza może łączyć w sobie smutek, ironię, itd.

Niemierzalność oraz nieobiektywność tego, co w wierszu najbardziej indywidualne, a więc konstytuujące go jako twórcze dzieło sztuki, jest najtrudniejszym wyzwaniem dla tłumacza. Musi on przeciwstawić się „kłątwie” Roberta Frosta. Gdyby poezja rzeczywiście „gubiła się” w tłumaczeniu, przekład artystyczny nie istniałby, a tłumaczenie wierszy ograniczałoby się do wariantów filologicznych. Autor tłumaczenia znajduje się pod nieustanną presją wielu czynników składających się na treść, schemat strukturalny i ton wiersza. Musi im uczynić zadość umiejętnie balansując nie na jednej, ale trzech linach translatorskiego warsztatu. Może przyjmować różne strategie, wybierać rozkład akcentów, ale musi przede wszystkim podejmować decyzje, mające na celu ocalenie w przekładzie wiersza tego, co wyznacza jego poetyckość. Musi odnaleźć ten kluczowy czynnik. Barańczak określa go mianem „dominanty semantycznej”. Ta koncepcja zostanie omówiona w dalszej części pracy. Hofstadter z kolei zaznacza wyraźnie, że tłumacz wiersza musi liczyć się z tym (potraktować jako rzecz naturalną), że przekładanie niemal każdego wersu przyniesie większe lub mniejsze „osunięcie”, „ześlizgnięcie” (*slippage*) ze zbocza oryginalnego tekstu. Ponieważ

⁶² D. Hofstadter: *Translator, Trader. An Essay on the Pleasantly Pervasive Paradoxes of Translation*. W: F. Sagan: *That Mad Ache*, tłum. D. Hofstadter, Nowy Jork 2009, s. 37.

idealne tłumaczenie, w którym w skali 1:1 udałooby się oddać strukturę, treść i ton tekstu, jest niemożliwe, należy zgodzić się na kompromisy związane z wybranym modelem tłumaczeniowym. Hofstadter podaje kilka rozwiązań i związanych z nimi kosztów, które tłumacz ponosi w wyniku podjęcia konkretnych decyzji:

- Rezygnacja z dosłownego, doskonałego przekładu wyrazów na rzecz mniejszej precyzji, w wyniku dążenia do zachowania rygoru fonetycznego (ton/treść ustępują tutaj strukturze, choć nie do końca, bo zarówno ton jak i treść mogą być mocno uzależnione od dźwiękowej strony tekstu);
- Zachowanie składniowych inwersji, nietypowe w angielskim, z powodów metrycznych;
- Przeniesienie obrazu do innego wersu ze względu na to, jak działa język angielski;
- Zastosowanie w przekładzie anachronicznego słowa, które przywołuje więcej połączonych konotacji;
- Zaniechanie dokładnego rymu – z tych samych powodów;
- Przekształcenia metafor: rezygnacja, zastosowanie innej, użycie metafory w miejscu, w którym w oryginale ona nie występuje – wszystko po to, by wywołać skojarzenia bardziej adekwatne w kulturze języka przekładu.

Autor wymienia więcej tego typu kompromisów-„osunąć”, ale najistotniejsze są te związane z używaniem (bądź nieużywaniem) przenośni. Zdaniem Hofstadtera, jeśli przekład jest udany, jego siła równa jest sile oryginału, a tłumaczenie może być podpisane nazwiskiem autora, bo to wciąż „jego” dzieło, choć już w innym języku. W przekładzie udaje się wtedy ocalić to, co w tekście indywidualne. Teoretyczne rozważania badacz dokumentuje przekonującą ilustracją, zestawiając kilka angielskich przekładów strofy z *Eugeniusza Oniegina* z oryginałem. Poszczególni tłumacze wybierali różne metody. Wśród cytowanych w *Analogy...* prób mamy na jednym biegunie dosłowne, filologiczne, „drewniane” tłumaczenie Nabokowa, a na drugim – odważną, poetycką wersję samego Hofstadtera:

Aleksander Puszkina (1825)

Ей рано нравились романы;
Они ей заменяли все;
Она влюблялася в обманы
И Ричардсона и Руссо.
Отец ее был добрый малый,
В прошедшем веке запоздалый;
Но в книгах не видал вреда;
Он, не читая никогда,
Их почитал пустой игрушкой

Vladimir Nabokov (1964)

She early had been fond of novels;
for her they replaced all;
she grew enamored with the fictions
of Richardson and of Rousseau.
Her father was a kindly fellow
who lagged in the precedent age
but saw no harm in reading books;
he, never reading,
deemed them an empty toy,

Douglas Hofstadter (1999)

From early on, she read romances;
True life they were for her, not show.
She fell for all the moods and trances
Induced by authors like Rousseau
And Richardson. A friendly fellow,
Her father was old-fashioned, mellow,
And saw in books no cause for dread;
Instead, because he never read,
He thought of them as dull and boring,
And didn't give a tinker's damn

И не заботился о том,
Какой у дочки тайный том
Дремал до утра под подушкой.
Жена ж его была сама
От Ричардсона без ума.

nor did he care
what secret tome his daughter had
dozing till morn under her pillow.
As to his wife, she was herself
mad upon Richardson.

What brand of frivolous flim-flam
His daughter clutched all night while
snoring.
But on the other hand, his wife
Thought Richardson the spice of life.

Każdy z zaprezentowanych przez Hofstadtera siedmiu wariantów przekładu to rezultat innych decyzji i innych kompromisów. W omawianym artykule amerykańskiego kognitywisty padają pytania o granice, jakich musi przestrzegać tłumacz. Czy w ogóle musi jakichś przestrzegać? W przekładzie Hofstadtera dziewczyna chrapie trzymając kurczowo (*clutch*) książkę, podczas gdy u Puszkina książka znajduje się pod poduszką, a dziewczyna po prostu śpi. Obserwujemy tu bardzo duże zmiany, zarówno w obrazowaniu – umieszczenie przestrzenne kluczowego przedmiotu, jak i w tonie – zmiana drzemanie na chrapanie. Wiersz zbudowany jest ze szczegółów, z nacechowanych semantycznie drobin, z których każda pełni jakąś rolę. Jeśli tak się nie dzieje, owe szczegóły zamieniają się w zwykłą „watę”, której równie dobrze mogłoby nie być. Drobinę taką tłumacz musi traktować z pietyzmem i ostrożnością, ale jednak bez paraliżującej nabożności. Dziewczyna śpiąca z tomem pod poduchą na pewno wywołuje odmienne odczucia niż chrapiąca i obejmująca książkę. Taki obraz inaczej kształtuje się w umyśle i uruchamia inne skojarzenia. Tłumacz uznał, że zmiana jest uprawniona i służy nadrzędnemu celowi – zachowaniu w przekładzie tego, co poetyckie, stworzeniu artystycznego odpowiednika tekstu wyjściowego w tekście docelowym, w innym języku. Nawet jeśli w umyśle anglojęzycznego odbiorcy powstanie obraz nieco odmienny niż u jego rosyjskiego odpowiednika, to ta zmiana będzie niewielką ceną za zachowanie całościowego balansu między wszystkimi składnikami tworzącymi dzieło artystyczne.

Hofstadter zadaje serię pytań o to, jakim prawem on i inni tłumacze wprowadzają zmiany takie jak ta w powyżej, a czasem nawet poważniejsze. Oddaje on Puszkiniowe *I [on] nie zabotilsja o tom* przez *and didn't give a tinker's damn*. Dlaczego wprowadza idiom tam, gdzie w oryginale występuje proste zdanie? Uważa, że taki wariant bardziej oddaje humor rosyjskiego poety niż płaskie *nor did he care* użyte przez Nabokowa, a do tego zachowuje rytm i melodię oryginału. Być może chodzi o to, że ze względu na specyfikę języka angielskiego, jego fonetyczną zwięzłość, nie da się znaleźć nieidiomatycznego, lekkiego odpowiednika *he did not care*, który zapełniłby osiem sylab nie stając się przy tym „napompowaną watą”. W tym zatem wypadku Puszkiniowską lekkość, żart i rytm Hofstadter osiąga za cenę wprowadzenia elementu obcego oryginałowi – wyrażenia idiomatycznego. To decyzja odważna, ale też przekonująco uzasadniona. Wcale jednak nie przynosi ona odpowiedzi na pytanie o to, który wariant jest najbliższy Puszkiniowi. *Nor did he care*

Nabokowa jest dosłowne, a jednak brakuje w tym tego, co uzyskuje Puszkina – rytmu i lekkości. Ocena jest więc subiektywna: zapewne wyżej ocenimy tę wersję, w której skoncentrowano się na przełożeniu istotniejszych dla nas aspektów. Hofstadter przyznaje, że szanuje większość przytoczonych w *Analogy...* przekładów strofy Puszkina, a decyzje o tym, który jest najlepszy, zostawia czytelnikom.

Kognitywista sztukę tłumaczenia uważa w najogólniejszym sensie za umiejętność wywoływania za pomocą języka przekładu takich skojarzeń w umyśle, jakie wywołuje język oryginału, co musi uwzględniać szereg czynników językowych, jak i pozajęzykowych. Przekład nie jest kalką, lecz analogią, która powinna funkcjonalnie wpisać się w myślenie odbiorcy. Myślenie, czyli dynamiczna mapa analogii obecnych w umyśle, musi uruchamiać, budzić te struktury pojęciowe, które są możliwie najbardziej adekwatne wobec tych wywoływanych przez tekst oryginału. Nie można tego rzecz jasna zrobić z matematyczną precyzją – ludzkie mózgi to nie procesory i każdy człowiek posiada nieco inną, zarówno pod względem jakościowym, jak i ilościowym, mapę pojęć, uwarunkowaną kulturowo. Każdy Rosjanin inaczej czyta Puszkina, każdy Anglik inaczej czyta przekład Puszkina. Pisanie i tłumaczenie dzieje się jednak w zbiorze mającym punkty wspólne, specyficzne dla warunków językowych i pozajęzykowych, w których powstają teksty. Zatem istnieją takie pojęcia i takie obrazy, co do których można być pewnym, że zostaną wywołane przez inne pojęcia i obrazy w umyśle niemal każdego czytelnika. Bez tego nie byłby możliwy rozwój tradycji literackiej. Więcej, bez tego nie istniałaby kultura ani komunikacja.

1.8. Ulotna istota

Za punkt wyjścia do podsumowania tego rozdziału niech posłuży wspólna definicja przekładu i procesu tworzenia analogii: „the transport of an elusive essence between frameworks⁶³”. (‘przenoszenie ulotnej istoty pomiędzy planami’), którą Hofstadter zawarł w *Le Ton Beau de Marot*. Tę wspólną definicję autor poprzedza konkretnym przykładem analogii, który może służyć także jako metafora tego, czym jest przekład. Otóż, stara się przełożyć (przenieść, przetransportować) reguły szachów z klasycznej szachownicy złożonej z 64 białych i czarnych kwadratów na planszę zbudowaną z 70 sześciokątów, białych, czarnych i szarych⁶⁴. Jak będzie wyglądał ruch gońca? Regułą w normalnych szachach jest

⁶³ D. Hofstadter, *Le Ton Beau*, s. 178.

⁶⁴ Tamże, s. 177.

ruch po przekątnej, po polach tego samego koloru. Koncepcja przekątnej kwadratu nie przynosi żadnych problemów, ruch po przekątnej na kwadratowej szachownicy także nie nastręcza trudności. Wszystko zmienia się na szachownicy heksagonalnej. Pojęcie „przekątności” komplikuje się. Pola o tym samym kolorze są oddalone od siebie. Różne szachownice to dwa różne plany, dwa różne języki. Goniec to „ulotna istota”, tekst. Na jednym planie determinują go określone reguły. Przeniesiony na drugi plan zostaje poddany innym regułom – musi zostać do nich dopasowany poprzez analogię do reguł pierwszego systemu. Przekład jest więc grą tych reguł między planami. Może okazać się, że w jednym języku tekst podlega regułom istniejącym także w drugim. Wtedy wystarczy dokonać przekodowania. Może zaistnieć sytuacja, że reguły są inne, ale analogiczne – wtedy trzeba wykazać się warsztatowym wyrobieniem. Może być też tak, że tej analogii brakuje i wtedy należy ją stworzyć poprzez naginanie reguł, przenoszenie ich między systemami – to już kunszt i kreatywność. Wreszcie, może być tak, że nic już więcej zrobić się nie da – wtedy mówimy o tym, że tekst jest nieprzekładalny. Istnieją zapewne szachownice, na których nie znajdziemy analogicznej reguły dla ruchu gońca po przekątnej.

W *Le Ton Beau de Marot* Hofstadter obficie cytuje Waltera Arndta, tłumacza poezji rosyjskiej. Przytacza jego słowa z książki *Pushkin Threefold*, w której Arndt pisze, że tłumaczenie poezji polega na „stworzeniu wiersza w języku docelowym, który symulowałby, tak wiernie jak tylko się da, całkowity efekt wywierany przez oryginał na współczesnego czytelnika [tłum. własne] ⁶⁵”. Do omówienia kategorii efektu wywieranego przez tekst jeszcze wrócimy. W tym miejscu dodajmy za Arndtem, że jest on zbudowany z ‘importu’ (*import*) oraz ‘wpływu’ (*impact*), czyli dzieje się na poziomie kognitywnym i estetycznym. Te poziomy są nierozdzielne. W tym sensie zabiegiem sztucznym jest sprowadzanie tłumaczenia poezji do przekładu filologicznego i opatrywanie tej operacji przypisami, co postulował Nabokov.

Myśli Arndta są ważne zarówno dla Hofstadtera, jak i Barańczaka. Nie da się w poezji oddzielić medium od przekazu, importu od wpływu, sensu od formy. Można to zrobić w sposób sztuczny, jeśli jednak to rozdzielanie będzie widzialne w przekładzie, sztuczny będzie też literacki efekt. Hofstadter pisze: “To me, form and content are deeply tied together and that is why translation is such an art⁶⁶”. Ważne, że w poezji grają role nie tylko system

65 „The goal is to create a poem in the target language, which should simulate, as near as may be, the total effect produced by the original on the contemporary reader” - tamże, s. 270.

66 ‘Według mnie forma i treść są głęboko powiązane, właśnie dlatego tłumaczenie jest sztuką’ – tłum. własne,

językowy, w którym wiersz istnieje, oraz myśl, która w nim jest zawarta, lecz także poetyckie reguły i ograniczenia, które czynią mikroświat danego wiersza jeszcze bardziej idiomatycznym, osobnym, często wręcz hermetycznym. Wiele z tych ograniczeń można opisać, co robią poetyka, stylistyka czy wersologia, ale jeśli ślady tej analizy będą widoczne w wierszu jako powidok zmagania autora z formą i ograniczeniami, wtedy także lektura takiego wiersza stanowić będzie wysiłek dla czytelnika, i to nie w sensie intelektualnego wyzwania, lecz udręki. Poeta świadomy ciężaru formy, choćby była dla niego nawet prokrustowym łożem, nie może śladów swojej walki z nią pozostawić w tekście. Podobnie w restauracji: kucharz przygotowując smaczne i estetyczne danie musi zrobić to tak, by efekt końcowy nie przypominał klientowi, że jego posiłek jeszcze niedawno był surowy i patroszony. Artystycznej wartości nie będzie przedstawiał również podobnie obciążony przekład, posłuży za to świetnie jako dowód na tezę Nabokowa i bon-mot Frosta. Książka Hofstadtera i przekłady Barańczaka skłaniają jednak do wniosku, że ani rosyjski pisarz, ani amerykański poeta nie mieli racji.

Translatologiem cytowanym i poważanym (choć nie bez zastrzeżeń) przez Hofstadtera jest George Steiner⁶⁷. Kognitywista podziela jego zdanie, że słowa nie posiadają znaczenia w oderwaniu od kontekstu. Kontekst ten nie jest jedynie doraźny, lecz osadzony historycznie, socjologicznie i kulturowo, do tego procesualny, ponieważ aktualizuje się nieustannie. Wydobycie pełnego znaczenia słowa jest właściwie niemożliwe, zwłaszcza dla ludzi przyswajających dany język jako obcy. Hofstadter jako przykład podaje kontekstowo różne użycia słowa „ser”. Co innego znaczy „ser”, gdy dzieci na przyjęciu urodzinowym proszą o dodatkowy ser do hamburgerów, a co innego rozumiemy jako „ser”, gdy na wytwornym bankiecie ma zostać przyniesiona deska serów. To oczywiście doraźny kontekst, gdy jednak wziąć pod uwagę historię poszczególnych słów, sprawa się komplikuje. Jeśli przekład nawet tak niewinnych słów jak „ser” obciążony jest ogromnym ryzykiem zdrady oryginału, to tym bardziej niemożliwe musi być tłumaczenie poezji, dużo głębiej uwikłanej w nieporównanie bardziej skomplikowane konteksty⁶⁸. Cytując dalej Steinera, Hofstadter zauważa, że przeciwko tej ostatecznej konstatacji występują twarde fakty – ludzie tłumaczą, od kiedy się komunikują. Tłumaczą inter- oraz intralingwistycznie. W radykalnym rozumieniu Steinera

tamże, s. 271

⁶⁷ Hofstadter zarzuca Steinerowi, że daje się ponieść fali teoretyczno-literackiego żargonu pełnego dwuznaczności i niejasności, czyniącego często jego wywód niezrozumiałym. Zdaniem Hofstadtera Steiner oscyluje pomiędzy błyskotliwymi obserwacjami, celnymi przykładami a kryptycznością stylu, która sprawdza się jako proza poetycka, a nie traktat naukowy. Hofstadter demonstruje w ten sposób, jak obce są mu teksty XX-wiecznej teorii literatury. zob. tamże, s. 287n.

⁶⁸ Tamże, s. 291.

każdy akt komunikacji stanowi przekład: „inside or between languages human communication equals translation⁶⁹”. Steiner odrzuca maksymalistyczny postulat Nabokowa, który głosi, że przekład jest niemożliwy, dlatego że nie da się osiągnąć w nim doskonałości. Badacz z rozbijającą prostotą zauważa, że żaden ludzki wytwór nie jest perfekcyjny. Zawsze pojawiają się chociażby minimalne niedokonałości. Zaznacza też, że fakt, iż niektóre przekłady są dalekie od ideału, a pewne teksty wręcz niemożliwe do przetłumaczenia, nie kompromituje możliwości przekładu jako takiej. Gdyby tak było, musielibyśmy uznać, że niemożliwa jest również wszelka komunikacja, a niewykonalne - przekazywanie doświadczeń oraz dostrzeganie podobieństw między nimi⁷⁰.

Podstawą przekładu i analogii jest dostrzeganie podobieństw. By można było rozumieć x jako y, musi istnieć jakiś, chociażby wysoce abstrakcyjny, związek między tymi pojęciami. Może to być związek na poziomie doświadczenia. Hofstadter zestawia dwa wyrazy: angielskie *newspaper* oraz francuskie *journal*⁷¹. Przekład wydaje się tutaj bardzo łatwy, 1:1, Przynajmniej tak długo, jak długo słowa nie ukażą nam swojej etymologii i swojego kontekstu. Anglicy i Francuzi nie myślą o tym. Słowo denotuje konkretny element rzeczywistości, zbliżony w doświadczeniu przedstawicieli obu narodów. Czy to będzie *The Guardian* czy *Paris Soir*, nie ma to tutaj takiego znaczenia, chodzi o codzienną gazetę. Oba wyrazy są semantycznie bardzo zbliżone, ale namysł nad nimi pokazuje, że ‘papier wiadomości’ i ‘dziennik’ etymologicznie znajdują się daleko od siebie. Dopiero kontekst i doświadczenie powodują, że są one równoznaczne. Możliwość przekładu *newspaper* <=> *journal* wynika z pozajęzykowego aktu analogii, z rozumienia „ducha” determinującego leksykon. Hofstadter zauważa, że problem z tak łatwymi słowami zaczyna się wtedy, gdy ich zakorzenienie w słowniku przestaje być ciemne, a zaczyna – transparentne. Przestrzega jednak przed prostą dychotomią „ciemne – transparentne”. Język pod tym względem wykazuje raczej gamę odcieni szarości niż binarną przeciwstawność. Nie ma słów idealnie ciemnych (tj. osadzonych w niezrozumiałej, niemożliwej do rozpoznania etymologii) ani doskonale transparentnych (posiadających etymologię całkiem jawną, rozpoznawalną bez wysiłku)⁷².

⁶⁹ „Wewnątrz języka lub pomiędzy językami ludzka komunikacja równa się translacji” – tłum. własne, tamże s. 389.

⁷⁰ Tamże, s. 291.

⁷¹ Tamże, s. 282.

⁷² Tamże, s. 295.

ROZDZIAŁ 2.

LE TON BEAU DE MAROT

2.1. Ma Mignonne

W poprzednim podrozdziale niniejszej rozprawy znalazły się odniesienia do książki Hofstadtera w całości poświęconej sztuce przekładu, zatytułowanej *Le Ton beau de Marot*. Autor zawarł w niej translatologiczne rozważania, dla których bazę stanowiła próba (a raczej próby) tłumaczenia krótkiego wiersza francuskiego poety Clementa Marota. Hofstadter w młodości bardzo polubił ten wiersz, nauczył się go na pamięć, by po latach wrócić do niego z odważnym zamiarem przetłumaczenia go. Odważnym, ponieważ krótki utwór Marota to wirtuozerska błyskotka stawiająca przed tłumaczem zadania, jak początkowo wydawało się Hofstadterowi, niewykonalne. Marot nie był poetą filozoficznej finezji, czy metafizycznej medytacji, jego domeną była ekwilibrystyczna elokwencja. Doprowadził we francuskiej poezji do rymotwórczej rewolucji – żaden Francuz przed Marotem tak nie rymował. Widać to także w wierszu *A Damoyuselle Malade* („Do chorej panienki”), któremu Hofstadter poświęcił swoją książkę. Francuz napisał wiersz, by podnieść na duchu córkę swego przyjaciela, która musiała spędzić kilka tygodni w łóżku zmorzona niezbyt groźną, lecz długotrwałą i nudną chorobą. Wiersz pełen jest troski i platonicznej czułości, wynikającej z faktu, że poeta i dziewczynka związani byli nicią wzajemnej sympatii. Oto tekst oryginalny:

Clement Marot, *A Damoyuselle Malade*

Ma mignonne,
Je vous donne
Le bon jour;
Le séjour
C'est prison.
Guérison
Recouvrez,
Puis ouvrez
Votre porte

Et qu'on sorte
Vitement,
Car Clément
Le vous mande.
Va, friande
De ta bouche,
Qui se couche
En danger
Pour manger
Confitures;
Si tu dures
Trop malade,
Couleur fade
Tu prendras,
Et perdras
L'embonpoint.
Dieu te doint
Santé bonne,
Ma mignonne⁷³.

Hofstadter do przekładu dzieła podchodzi, podobnie jak Barańczak, rozpoczynając od rozpoznania problemów. W tym przypadku znajduje ich siedem:

1. Wiersz składa się z 28 wersów
2. Każdy wers tworzą 3 sylaby
3. Główny akcent pada na ostatnią sylabę wersu
4. Rymy są parzyste: AA BB CC
5. W połowie ton wiersza zmienia się z formalnego (*vous*) na nieformalny (*tu*)
6. Wiersz ma budowę kłamrową: pierwszy i ostatni wers są takie same
7. Poeta umieścił w wierszu swoje imię⁷⁴.

⁷³ D. Hofstadter, *Le Tøn Beau...*, s. 1b.

⁷⁴ Tamże, s. 1a.

Hofstadter wymienia rozpoznane przez siebie problemy, żadnego nie uznając za naczelny, wszystkie są w jego ujęciu równie istotne. Zadaniem, które stawia przed sobą autor, jest stworzenie przekładu, w którym każde z kryteriów znajdzie swoje satysfakcjonujące spełnienie w anglojęzycznym ekwiwalencie.

Należy zwrócić uwagę na to, że wiersz Marota stanowi wyzwanie pod względem językowym, czy też pod względem warsztatu poetyckiego. Poprzez okolicznościowość tematu i lekkość tonu (utwór co prawda dotyczy choroby, ale ma charakter konsolacyjny i radosny, wiemy, że nie chodzi tutaj o niemoc zagrażającą życiu), tłumacz nie musi martwić się tym, by zachować intelektualną czy emocjonalną głębię, bo jej tu po prostu nie ma. Nie jest to absolutnie wada tego wiersza, lecz cecha poetyki Marota, który okazał się prekursorem w formalnym eksperymentowaniu na polu francuskiej liryki.

Hofstadter, choć chce spełnić wszystkie wyszczególnione kryteria, wyraźnie zaznacza, że to jego subiektywny zestaw problemów, w związku z czym wyobraża sobie tłumaczenie, w którym żadne z nich nie zostaje wzięte pod uwagę. Trudno, rzecz jasna, byłoby taki przekład obronić, chociażby dlatego, że już na pierwszy rzut oka (i ucha) struktura rymowa, wersyfikacja i metrum tego wiersza ujawniają jego esencję, uwypuklają to, co go wyróżnia i nadaje mu charakter. Z drugiej strony, autor nie twierdzi, by lista ta była wyczerpująca. Inny tłumacz mógłby zauważyć wyznaczniki całkowicie przez niego przeoczone. Jest tyle przekładów, ilu tłumaczy – z tej oczywistej konstatacji Hofstadter wywodził pomysł na swoją książkę.

2.2. Miłość

Amerikanin rozesłał wiersz Marota do swoich przyjaciół, bliższych i dalszych, a także do osób niemalże nieznajomych z prośbą o jego przekład. Prośba przybrała formę długiego listu, w którym poprosił adresatów o to, by przetłumaczyli wiersz na swój język bez żadnych wskazówek z jego strony. Nie przedstawił im rozpoznanych przez siebie siedmiu problemów. Otrzymał tak dużo odpowiedzi, że nie wszystkie tłumaczenia zmieściły się w książce. Wybrał ich kilkadziesiąt, tak że *Le ton Beau...* stała się antologią przekładów jednego wiersza. Każdy z wariantów przesłanych przez zaangażowanych w plan Hofstadtera tłumaczy służy mu jako inspiracja do rozważań nad kolejnymi problemami związanymi z przekładoznawstwem i jego kognitywnymi uwarunkowaniami. W efekcie praca Hofstadtera to dzieło analityczne osadzone w konkretnych egzemplifikacjach, skupiające się często na tekście i związanych z nim problemach, noszące znamiona roboty filologicznej, mimo że

autor nie jest filologiem i niemal w ogóle nie odnosi się do zdobyczy nauki o przekładzie. Hofstadtera nie interesują translatologiczne kierunki czy mody, nie czuje się w ogóle w obowiązku, by odwoływać się do XX-wiecznej tradycji przekładoznawczej. Chyba że zignorowanie jej dorobku uznać za zajęcie stanowiska, ale trudno Hofstadtera posądzać o pretensjonalne, milczące deklarowanie niechęci wobec nauk humanistycznych. Zaczyna natomiast z pozycji outsidera, który będąc ekspertem w jednej dziedzinie, nie udaje kompetencji w innych. Do myślenia o translatologii zaprzęga więc swoją wiedzę i doświadczenie związane z kognitywistyką i lingwistyką. Pozostaje zupełnie osobny, a jednak udaje mu się w wielu miejscach książki pisać z precyzją i klarownością filologa, który potrafi czytać i analizować teksty.

Obok tego translatologicznego wywodu Hofstadter pozwala sobie na rozbudowane, eseistyczne dygresje, gdy pisze o umyśle, myśleniu, muzyce lub o innych tekstach. Refleksje na temat przekładu służą mu jako asumpt do tych fascynujących wycieczek. *Le Ton Beau de Marot* to po *Gödel, Escher, Bach* drugie opus magnum Amerykanina. Niesprawiedliwie byłoby powiedzieć, że to książka poświęcona jedynie sztuce przekładu. Jej zawartość problemową najlepiej oddaje podtytuł: *In Praise of the Music of Language* („Ku chwale muzyki języka”). Hofstadter zachwyca się językiem, jego mechanizmami i strukturą, słyszy jego muzykę, różne tonacje i rytmy⁷⁵. Pokazuje nam w niezrównany sposób bogactwo języka i to, jak bardzo obecny jest w nas, jak my – w nim. Przekład wiersza to punkt wyjścia do rozbudowanej pieśni Hofstadtera o miłości do języka i, co niemniej ważne, do jego tragicznie zmarłej żony Carol⁷⁶. Punkt wyjścia jednak niezwykle istotny. *Le Ton Beau de Marot* to

⁷⁵ W pracy zorientowanej także na szukanie punktów wspólnych łączących Hofstadtera i Barańczaka trzeba wskazać i ten związany z rolą muzyki w ich życiu i twórczości. Hofstadter jest melomanem, miłośnikiem Chopina, często w swoich książkach posługuje się metaforami muzycznymi. Jest również wyczulony na muzyczność poezji, stanowi ona dla niego warunek *sine qua non* dobrego wiersza. Poezja Barańczaka pod tym względem jest dopracowana po mistrzowsku. Poeta potrafi operować rytmem i dźwiękową warstwą języka w sposób niezrównany, a koronny dowód potwierdzający słuszność tej opinii stanowi tom *Podróż zimowa. Wiersze do muzyki Franza Schuberta*. Utwory te rzeczywiście można śpiewać do muzyki kompozytora, a muzycy faktycznie korzystają z wierszy Barańczaka. O związkach muzyki z poezją Barańczaka (i rytmem w jego poezji) pisała Joanna Dembińska-Pawelec w rozdziale *Stanisław Barańczak – „niepowtarzalny rytm wiersza”*, zob. J. Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku*, Katowice 2010. Samą *Podróż zimową* z uwzględnieniem korespondencji słowa z muzycznością zajął się Adam Poprawa w tekście *Wiersze na głos i fortepian*, w: A. Poprawa, *Formy i afirmacje*. Kraków 2003, s. 32-54.

⁷⁶ Hofstadtera i Barańczaka łączy także obecność ukochanej kobiety w ich twórczości. *Le Ton Beau de Marot* Hofstadter ujął w klamrę. Na początku zamieścił dedykację dla swoich (i Carol) dzieci: „*Dla M. i D., żywych iskier czulej duszy ich Mamy*”, na samym końcu książki znajduje się natomiast zdjęcie Carol, które stanowi zwieńczenie ostatniego, bardzo osobistego, rozdziału, zatytułowanego znacząco: *Le Tombau de ma rose*. Polski poeta z kolei swojej żonie, Annie, dedykował własne tomiki poetyckie, a także antologię przekładów poezji miłosnej *Miłość jest wszystkim, co istnieje*. Do tego dochodzą wiersze miłosne, np. *Wrzesień 1967*, cykl *Piosenki, nieśpiewane Żonie z Chirurgicznej precyzji* i wreszcie – z tego samego tomu – villanella *Plakała w nocy, ale nie jej płacz go zbudził* (kto wie, czy nie najpiękniejszy wiersz miłosny napisany w

książka nie tylko o tłumaczeniu poezji, ale o nim przede wszystkim. W niniejszym rozdziale postaram się zebrać i usystematyzować to, do czego Hofstadter doszedł w swoim dziele, koncentrując się tylko na translatologii, inne wątki dopuszczając tylko wtedy, gdy okaże się to użyteczne dla kompleksowego i uporządkowanego spojrzenia na jego translatologiczną teorię.

2.3. Poezja i epoka.

Hofstadter przedstawia na początku książki dwie wersje przekładu *Ma mignonne* własnego autorstwa, z których jest zadowolony, konfrontując je z próbą swojego przyjaciela profesora Roberta Frencha, zawodowego tłumacza na język francuski, którego nazywa w kontekście zmagania z wierszem Marota „arcyrywalem”⁷⁷. Jak się okazało, podejścia obu naukowców do problemu były tak różne, że Hofstadter poczuł się zawstydzony jakością swoich wersji. Dość jednak kokieteryjnie, ponieważ ostatecznie uznał, że estetyczne decyzje Frencha były nieuzasadnione. Konfrontacja stanowisk doprowadziła autora do kilku wniosków, związanych z jednym z głównych zagadnień przekładoznawstwa.

My Sweet Dear, D. Hofstadter

My sweet dear,
I send cheer –
All the best!
Your forced rest
Is like jail.
So don't ail
Very long.
Just gest strong –
Go outside,
Take a ride!
Do it quick,

Fairest Friend, R. French

Fairest friend,
Let me send
My embrace.
Quit this place,
Its dark halls
And dank walls.
In soft stealth
Regain health:
Dress and flee
Off with me,
Clement, who

języku polskim), poprzedzona dedykacją: *Ani, jedynej*).
⁷⁷ D. Hofstadter, *Le Tøn Beau...*, s. 8a.

Stay not sick –
Ban your ache,
For my sake!
Buttered bread
While in bed
Makes a mess,
So unless
You would choose
That bad news,
I suggest
That you'd best
Soon arise,
So your eyes
Will not glaze.
Douglas prays
Health be near,
My sweet dear⁷⁸.

Call for you.
Fine gourmet,
Hid from day,
Danger's past,
So at last
Let's be gone,
To dine on
Honeyed ham
And sweet jam.
If you stay
Ill this way,
Pale and drawn,
You'll put on
But then cede
Pounds you need.
May God's wealth
Bless your health
Till the end,
Fairest friend⁷⁹.

Wyjściowe założenie Frencha opierało się na postulatcie, który w ogóle nie przyszedł Hofstadterowi do głowy, zakładającym, że ton wiersza należy umiejscowić w epoce, w której powstał, tzn. tłumacząc, przenieść się do czasów Clementa Marota. I to właśnie robi French – wersy jego autorstwa cechują się elegancją i dostojnością, poważnym językiem oraz nutą eksponującą depresyjną atmosferę zimnych i ciemnych zamków. Można powiedzieć, że French wziął swój język w podróż do przeszłości, do XV wieku i zaadaptował go tak, by pasował do epoki, wciąż pozostając niestylizowanym językiem angielskim XX wieku.

Hofstadter wybiera inny wariant podróży. Porywa francuski wiersz z XV stulecia i umieszcza go w realiach drugiej połowy XX wieku. Chodzi o realia językowe, a nie o zmianę

⁷⁸ Tamże, s. 6b.

⁷⁹ Tamże, s. 8b.

scenografii czy rekwizytów⁸⁰, zresztą wiersz Marota nie zawiera w sobie cywilizacyjnego ukontekstowania, które traciłoby aktualność współcześnie.

Różne kierunki, na które decydują się obaj tłumacze, wynikają z różnych celów, jakie przyjmują: dla Hofstadtera najważniejsze jest zachowanie lekkiego i niezobowiązującego tonu tego wiersza. Udać to się może, jego zdaniem, poprzez „przepisanie” utworu na współczesny angielski, który umożliwi finezyjną zabawę w stylu Marota. W ogóle mu nie zależy na tym, by tłumaczenie brzmiało jak XV-wieczne. Inaczej robi French. Rezygnuje całkiem z krotchwilności i wirtuozerii oryginału na rzecz spokojnego i zrównoważonego oddania ducha epoki poprzez dopasowanie doń nastroju, ale nie języka jako takiego, French nie sili się bowiem na staroangielską stylizację. Przenosi swój wiersz w przeszłość poprzez dobór współczesnych sobie środków językowych nadających tekstowi charakter, który pasuje bardziej do stereotypowego wyobrażenia o XV wieku niż do poetyki Marota urzeczywistnionej w *Ma Mignonne*.

Te dwie koncepcje to jeden z naczelných problemów sztuki przekładu. Chodzi tutaj o transkultuację, wynikającą w tym wypadku z odległości w czasie między okresem życia tłumacza a powstaniem tekstu oryginalnego. Wyrażając się ściślej, można więc użyć słowa „transtemporacja”. Przed takim problemem nie staje tłumacz mierzący się z twórczością współczesnego sobie autora.

Prezentowani tłumacze przyjmują skrajnie odmienne strategie. Trudno orzec, która z nich jest właściwa. Należy skupić się na niuansach i różnicach między tekstami. Wiersz *Ma Mignonne* przedstawia zdarzenie dość uniwersalne: dziewczynka jest chora, dobrze żeby wyzdrowiała, bo leżenie w łóżku jest męczące i nudne, lepiej biegać po dworze. Cała sytuacja liryczna staje się szczególna dzięki talentowi i poetyckim zabiegom poety. To one są tutaj kluczowe. Dlatego właściwsza wydaje się decyzja Hofstadtera, który dzięki przeniesieniu francuskiego tekstu na grunt współczesnego języka angielskiego z jego nowoczesną frazeologią zachowuje ów finezyjny wymiar wiersza, w którym poziom formalny jest głównym wyznacznikiem liryizmu.

Dla Frencha ten poziom nie jest tak ważny (jego przekład nie zachowuje nawet oryginalnej liczby wersów, jest o dwie linijki dłuższy). Rymy nie są tak wyszukane i zestawienia słów tak wymyślne. Z drugiej strony można powiedzieć, że nie epatuje swoją nowoczesnością. To kontrowersyjny wybór, dlatego że miniaturka Marota w swoim czasie była właśnie nowoczesna. Z tego też powodu decyzja Frencha o oddaniu ducha epoki w

⁸⁰ Należy jednak zwrócić uwagę, że Hofstadter dokonał substytucji jednego z „rekwizytów”: we francuskim oryginale pojawia się imię autora, Clement, u Hofstadtera mamy imię tłumacza – Douglas.

przekładzie wydaje się chybiona.

Rozważania te przywodzą na myśl znany i niezbyt mądry frazes opisujący ten problem: „przekład jest jak kobieta: jeśli piękny, to nie wierny; jeśli wierny, to nie piękny”. Ktokolwiek go wymyślił, miał zapewne podobnie nikłe pojęcie zarówno o kobietach jak i tłumaczeniu (albo zgubiła go tendencja do zamykania złożoności świata w krótkich, rzekomo błyskotliwych sentencjach). Hofstadter uważa, że tłumaczenie jest *handlem*⁸¹: coś się zyskuje, coś się traci. Ideałem, który wydaje się osiągalny, jest balans między pięknem a wiernością. Z kryterium estetycznym problem mamy jednak taki, że jest ono skrajnie subiektywne. To my sami decydujemy, co jest dla nas piękne. W tym sensie trzeba powiedzieć, że zarówno przekład Hofstadtera jak i Frencha można uznać za wierny i piękny, w zależności od tego jakie kryteria translologiczne i estetyczne przyjmiemy. Naturalnie łatwiej być po stronie Hofstadtera, czytając jego książkę, bo to on, a nie French, ma miejsce i okazję, by uzasadnić swoje decyzje. Sam jednak oddaje „arcyrywalowi” sprawiedliwość i docenia jego wersję, konsekwentnie broniąc jednak własnej (ergo: uważając ją za lepszą)⁸².

Ważne, by pamiętać, że translologia to nie twarda nauka, która spełnia kryteria weryfikowalności i powtarzalności. Jest ona w gruncie rzeczy odmianą poetyki. Przekład artystyczny jest sztuką, wariantem twórczości literackiej, i podlega tym samym co ona mechanizmom, a kryteria oceny (przynajmniej w zakresie związanym z estetyką) nie mają obiektywnego charakteru. Pewne wyznaczniki warsztatowe, podobnie jak w innych dziedzinach sztuki, muszą być obecne. Jednak stosowanie się przez różnych tłumaczy do tych samych wskazówek nie prowadzi wcale do tych jednakowych efektów, co udowodniła konfrontacja Hofstadtera i Frencha – trudno powiedzieć, by któryś z nich popełnił jakieś błędy lub dopuścił się nadużyć.

Już sam dobór warsztatowych wyznaczników nie musi być jednolity. Hofstadter za błąd uważa dodanie przez Frencha dwóch wersów do wiersza. Według Frencha to dopuszczalna decyzja, bo w wypadku przekładanego tekstu drobna alternacja nie ma znaczenia. Kiedy by jednak miała znaczenie? Czy French dopuściłby dołożenie kolejnego dystychu? Albo kolejnych pięciu? Czy ten jeden to wszystko, na co by sobie pozwolił? Sam Hofstadter wyraźnie stwierdza, że Marot nie przez przypadek napisał 28 wersów, a nie 30, i ten parametr powinien zostać zachowany⁸³. Bardzo przywiązany do formalnej warstwy tekstów (także własnych) Amerykaninowi decyzja Frencha w naturalny sposób musiała

⁸¹ D. Hofstadter, *Translator, Trader*, s. 19 – 21.

⁸² D. Hofstadter, *Le Ton Beau...*, s. 8a.

⁸³ Tamże.

wydać się nieuprawniona.

Hofstadtera w ogóle nie interesuje normalizacja reguł translatologicznych czy autorytarne ustanawianie kryteriów estetycznych, lecz intertranslatorski dialog. Wiersz Marota wysłał do swoich przyjaciół, po których spodziewał się wysokiego poziomu kulturalnego i intelektualnego, zatem ich decyzje estetyczne – nawet jeśli niezgodne z jego – z tego poziomu wyrastały. Hofstadter mógł być pewny, że unikną oni elementarnych, intuicyjnie wyczuwanych błędów, które mogłyby się okazać nieoczywiste dla ludzi spoza wyselekcjonowanej grupy. Normalizacja ani klasyfikacja zasad nie są więc celem Hofstadtera. Tym, co go najbardziej zajmuje jest relacja między tekstem wyjściowym a umysłem tłumacza i efektem w postaci przekładu artystycznego. Dlatego też w miejscu, gdzie znajdują się rozważania na temat przekładu Frencha, pojawia się po raz pierwszy w *Le Ton Beau de Marot* wzmianka o analogiach, a co za tym idzie, kolejna wielka kwestia translatologiczna: niecałkowita wzajemna przekładalność odpowiadających sobie w dwóch językach słów.

2.4 Konfitury i brodawki

Hofstadter ze swojego kognitywnego punktu widzenia przedstawia konkretną realizację hipotezy Sapira i Whorfa, wybierając przykład dość ekscentryczny, a mianowicie słowo „brodawka” w języku angielskim (*wart*) i niemieckim (*Warze*)⁸⁴. Oba warianty brzmią podobnie i znaczą to samo – tak by się mogło wydawać. Hofstadter pokazuje, że ich znaczenia w umysłach anglo- i niemieckojęzycznych w wyniku działania analogii dość istotnie się różnią. Zanim więc analizie poddany zostanie przykład brodawek, trzeba powiedzieć trochę o dżemie, maśle i jajkach⁸⁵.

Clement Marot w swoim wierszu sugeruje adresatce, że warto wyzdrowieć, bo gdy choroba minie, dziewczynka będzie mogła oddać się jednej ze swoich małych przyjemności, czyli jedzeniu konfitur. Francuskie słowo *conifitures* zajmuje cały wers i tym samym stwarza słodki problem dla tłumaczy. W przekładzie filologicznym Hofstadter używa sformułowania *fruit preservers*⁸⁶, któremu w języku polskim najlepiej odpowiadałyby *przetwory owocowe*. Taka stylizacja na język urzędnika Sanepidu niespecjalnie pasuje do wiersza mającego ukoić serce chorej dziewczynki, która tęskni za owocami. Równie dobrze poeta mógłby, mając na

⁸⁴ Tamże, 27.

⁸⁵ Tamże, 9a.

⁸⁶ Tamże, 2b.

myśli szklankę mleka, pisać: ‘pójdź, skosztuj nabiału’. Tego typu wybory leksykalne nadałyby wierszowi wymiar mocno humorystyczny. Tekst Marota pełen jest – rzecz jasna – humoru, ale chodzi tutaj raczej o nasycony ciepłem i współczuciem uśmiech pocieszyciela, a nie pure-nonsensowe żądło lingwistycznego parodysty. Dlatego Hofstadter odrzuca filologiczny wariant. W przytoczonym wyżej poetyckim tłumaczeniu *My sweet dear*, autor *Le Ton Beau de Marot* rezygnuje w ogóle z konfitur, zamiast tego nęci rekonwalescentkę wizją chleba z masłem (*buttered bread*). To pierwsza propozycja. W drugim przekładzie, który jest stylizacją na potoczny, może wręcz młodzieżowy (tytuł: *Cutie Pie*) język angielski z czasów, gdy Hofstadter pisał swoją książkę, pojawia się dystych:

Think of ham,

Eggs and jam

Ciekawe, że w swoim tłumaczeniu bez żadnych konsultacji z kolegą Robert French wybiera taki sam rym:

Honeyed ham,

And sweet jam.

Zaskakuje tutaj nie tylko wybór rymu (bo, jeśli się zastanowić, *ham* do dość banalna para dla *jam*, który jest dobrym odpowiednikiem *confitures*), co tożsama decyzja, by zajmujące jeden wers *confitures* zastąpić nie tylko dżemem, ale także dodatkowym produktem żywnościowym, a więc szynką, która dojrzewa w wygłosie dodatkowego „jedzeniowego” wersu. Hofstadter przedstawia jeszcze jedno rozwiązanie tego problemu i dziwi się jednocześnie, że ani on ani French na to nie wpadli. Proponuje, by słowo *ham* zastąpić rzeczownikiem *yams*, oznaczającym słodkie ziemniaki. Czy ten wyraz jest lepszy? Na pierwszy rzut oka tak, ponieważ pozostaje w bliższym semantycznym związku z dżemem niż szynka, która nie jest przecież słodka. W dobroduszej zaś poradzie chodziło o to, by mała dziewczynka sprawiła sobie trochę zmysłowej przyjemności pałaszując słodczy. Jedzenie słodczy to w końcu jedna z tych uroczych (i niezdrowych rzeczy), które robią dzieci. Szynka nie pasuje do tego obrazu. French jakby zdaje sobie z sprawę i osładza szynkę imiesłowem *honeyed*. Szynka w miodzie nie staje się oczywiście słodczami, dalej jest szynką o słodkawym posmaku, a nie łakociem, którego domagają się chore dzieci. Słodki epitet powoduje jednak zbliżenie semantyczne do dżemu, więc rozwiązanie Frencha jest

uzasadnione.

Hofstadter postępuje inaczej, bo całkiem odmiennie interioryzuje przedstawioną sytuację liryczną, co innego uważa w niej za dominantę. Wcale nie stosunek dziewczynki do słodczy jest dla niego istotny, lecz moment śniadania i jego charakterystyka. Poranne potrawy są proste, lekkie i szybkie, zjada się je bez zbytej rytualizacji. To dlatego szynka u niego nie ma żadnych epitetów zamieniających ją w nieudane słodczy⁸⁷. Więcej, pojawiają się u niego również jajka, będące już drugim, dodatkowym, niesłodkim składnikiem.

Najbardziej radykalna okazuje się wersja pierwsza, w której Hofstadter, podobnie jak Marot, prezentuje tylko jeden produkt i zajmuje mu to tak jak francuskiemu poecie zaledwie jeden wers, tylko że tym produktem nie jest dżem ani żadne inne słodczy, ale *buttered bread*, który nie ma na pozór za dużo wspólnego z dżemem. Dla Hofstadtera jednak pozostaje z nim w ścisłym związku, ponieważ chleb z masłem to również pozycja ze śniadaniowego menu. Poza tym i masło, i dżem mogą zostać rozsmarowane na chlebie, dżem ponadto może zwieńczyć kromkę już posmarowaną masłem. Propozycja tłumacza w takim wariancie również ma sens.

Wróćmy na chwilę do *yams*, słodkich ziemniaków. Marot nie użył ich w swoim wierszu, podobnie jak nie użył w nim szynki, dlatego oba warianty w translacji stanowią intruzję o równej mocy, zatem oba mogą być dopuszczone. Który z nich jest lepszy? Hofstadter odpowiada na to pytanie wymijająco, ale jasno: “I don’t see all these things in black and white terms; rather, I see endless shades of gray⁸⁸.”, dodając następnie zaskakującą uwagę: “In fact, I would even argue that Marot did mention hams and yams in his poem – the question is only how buried each of them was between the lines⁸⁹”.

Ta refleksja ma ogromne znaczenie dla całej translatologicznej koncepcji Hofstadtera. W jednym słowie ukrytych jest mnóstwo pojęć, niektóre są szeptane, czasem bardzo cicho (*many concepts are there, but whispered*⁹⁰). Hofstadter usłyszał pojęcia „szepcące” ze słoika z konfiturami, i jako tłumacz część tych szeptów nagłośnił, tak by były mocno słyszalne w wierszu. Każdy człowiek w swoim umyśle posiada bogatą sieć skojarzeń. Sieci te mogą bardzo różnić się między poszczególnymi umysłami. Kognitywiście *confitures* skojarzyły się ze śniadaniem, mogły więc zostać zastąpione przez masło albo uzupełnione o jajka i szynkę.

⁸⁷ Choć Hofstadter szuka jednak połączenia i zauważa, że szynka czasem posiada galaretowate elementy. A konsystencja galaretki to coś typowego również dla dżemu. zob. D. Hofstadter, *Le Ton Beau...*, s. 9a.

⁸⁸ ‘Nie widzę tych kwestii w czarno-białych barwach, raczej widzę niekończące się odcienie szarości’ D. Hofstadter, *Le Ton Beau...*, 9a

⁸⁹ ‘Tak naprawdę, upierałbym się, że Marot wspomniał szynkę i słodkie ziemniaki w swoim wierszu – pytanie tylko, w jaki sposób zostały one zakopane pomiędzy wersami’, tamże.

⁹⁰ Tamże.

Dla Frencha ważniejsza jest słodycz, dlatego szynkę wrzucił do słoika z miodem. Z tego też powodu użycie *yams* bardziej pasowałoby do jego sieci skojarzeniowej.

Pojedyncze słowo to katalizator generujący obrazy pełne innych słów, odpowiadających pojęciom tworzącym kognitywną sieć. W każdym z takich obrazów jakieś pojęcie dominuje, i to ono ciągnie tłumacza w jedną lub drugą stronę. W takim ujęciu okazuje się, że tłumacz poezji nie tłumaczy jedynie słów, lecz nakłada utrwaloną w tekście realizację umysłowej mapy autora na swoją i dopiero wtedy dokonuje przekładu. Fakt, że do tego dochodzi problem innego języka, tylko urozmaica grę, którą Hofstadter nazywa analogią („analogy is really the name of the game”⁹¹).

Ponieważ to słowa tworzą sieć pojęciową w naszym umyśle (dzięki słowom udaje się okiełznać pojęcia), to reguły rządzące słowami (zarówno na poziomie paradygmatycznym jak i syntagmatycznym) są w istocie regułami, według których tworzy się analogia, co Hofstadter pokazuje na wspomnianym ekscentrycznym przykładzie, do którego właśnie teraz wracamy⁹².

Analogia działa w sposób często ukryty – całkiem poza naszą świadomością. By to pokazać Hofstadter, bierze tym razem na warsztat język niemiecki i mając do wyboru wszystkie niemieckie wyrazy, postanawia z bliska przyjrzeć się sutkom⁹³. Sutek to po niemiecku *Brustwarze*, czyli tłumacząc dosłownie to złożenie: ‘brodawka piersiowa’. Hofstadter nie może się nadziwić, że część ciała uchodząca raczej za coś pięknego (należy podkreślić, że w swoich rozważaniach ma on na myśli kobiece sutki) denotowana jest za pomocą medycznego terminu opisującego rzeczy raczej paskudne i niechciane jak narośle, kurzajki czy właśnie brodawki. Zupełnie mu to nie pasuje, tym bardziej, że w języku angielskim nazywamy tę część ciała filuternym i eufonicznym słowem *nipple*, któremu można zarzucić raczej infantylność niż pruską powagę wojskowego szpitala akademickiego. Hofstadter nie bierze pod uwagę, że w niemieckim istnieje podobne słowo, *Nippel*. Może to być przeoczenie, ale należy dopuścić również ewentualność, że w czasie, gdy pisał *Le Ton Beau de Marot*, *Brustwarze* używano zdecydowanie częściej. To pominięcie nie ma większego znaczenia dla dalszych rozważań, bo analizowaną kwestią jest rozumienie słowa *Brustwarze*.

Hofstadter zastanawia się, jak to możliwe, że Niemcy obciążeni taką leksykalną

⁹¹ *Name of the game* to angielski idiom oznaczający ‘sedno’, ‘najważniejszy aspekt jakiegoś zjawiska czy rzeczy’, ale literalne jego odczytanie bardzo pasuje do tego, jak D. Hofstadter rozumie analogię i przekład.

⁹² Należy jeszcze zauważyć, że przekład *confitures* na *jam* nie jest w pełni precyzyjny. Odległość semantyczna jest bardzo mała, ale profesor kognitywistyki ani słowem nie wspomniał, że dżem i konfitura to co innego. A przecież są jeszcze powidła i marmolady!

⁹³ D. Hofstadter, *Le Ton Beau*..., s. 25.

aberracją mogą w ogóle patrzeć na sutki i nie uważać ich za coś okropnego. Wszyscy anglojęzyczni znajomi, z którymi kognitywista o tym rozmawiał, byli albo zdziwieni, albo rozbawieni takim słowotwórczym konceptem. Tymczasem niemiecka koleżanka wzruszyła ramionami i powiedziała: „no ale przecież tym właśnie jest ta część ciała”⁹⁴. Zdaniem badacza problem sprowadza się do działania hipotezy Sapira i Whorfa⁹⁵. Okazuje się, że angielskie *wart* i niemieckie *Warze*, choć słowotwórczo, etymologicznie i fonetycznie wydają się bliźniacze, w istocie różnią się i to dość znacznie. Angielski wyraz nacechowany jest negatywnie i w głowie każdego anglofona kojarzy się z czymś brzydkim, czego wolałby nie oglądać, a już tym bardziej znaleźć gdzieś na swoim ciele. Dlatego żaden Anglik ani żadna Angielka, żadna mieszkanka New Jersey ani żaden obywatel Sidney patrząc po prysznicu w lustro, nie pomyśli, że na torsie ma *two warts*. Wiedeńczyk, Bawarka, Berlińczyk – wszyscy oni za zupełnie normalne uważają, że na piersiach mają brodawki i nie widzą w tym nic złego. W ich sieci kognitywnej po prostu niektóre brodawki są czymś dobrym, a nawet pięknym!

Istotna tutaj jest kwestia kierunku budowania takiego połączenia. Czy to słowo *Brustwarze*, oznaczające sutek, spowodowało, że w niemieckim umyśle *Warze* straciło negatywne konotacje, bo zaczęło kojarzyć się z czymś ładnym? Czy inaczej: może ten wyraz nigdy w języku niemieckim nie miał takich konotacji i mógł spokojnie posłużyć do nazwania sutka? Trudno na to odpowiedzieć – dwukierunkowość hipotezy Sapira i Whorfa opisuje pewien mechanizm, ale go nie wyjaśnia.

Pojawia się też kwestia eufonii. Czy czyjekolwiek ucho może uznać *Brustwarze* za ładnie brzmiące dźwięki? Hofstadter o tym oczywiście nie pisze, ale ludzie biegle mówiący po polsku widzą tę sprawę jeszcze inaczej. W języku polskim możemy mówić o „sutkach” (słowo to brzmi dość neutralnie, nie ma ciężaru opisu stanu chorobowego *Brustwarze* ani filuterności *the nipple*, jest obojętne: ani obrzydliwe ani infantylne, etymologicznie związane ze ssaniem), ale także o „brodawkach sutkowych” - i tu już zbliżamy się do germańskiego ideału. Język polski ma więc dwa określenia, z czego oba są spotykane w codziennej komunikacji, choć sytuacje komunikacyjne, którym są przyporządkowane mogą okazać się diametralnie różne. Na pewno określenie „brodawka sutkowa” nie ma zbyt dużej poetyckiej mocy i próżno szukać go w poezji (przynajmniej do jakiegoś momentu: od Grochowiaka i Wojaczka poetycka leksyka już nie zadziwia).

Ten przykład służy do pokazania ważnego faktu translatologicznego – tłumacz nie

⁹⁴ Tamże.

⁹⁵ Tamże, s. 27n.

przekłada słów, lecz całe pojęcia, konteksty pozajęzykowe i sieci mentalnych asocjacji, które występują nie tylko między wyrazami, lecz także – być może przede wszystkim – między wyrazem a umysłem czytelnika. Hipotetyczny niemiecki erotyk, w którym poeta opiewa *Brustwarzen* swojej kochanki, nie powinien w przekładzie na język polski okazać się stylizacją na język medyczny, ponieważ wybór „brodawki sutkowej” byłby nieadekwatny do tonu takiego wyznania. Niemiecki autor ma dziś do dyspozycji trzy opcje: *Brustwarze* – termin o charakterze neutralnym, stosowany na co dzień i w literaturze fachowej; *Zitze* – słowo z kolei może nie wulgarne, ale kolokwialne i obcesowe; wreszcie pominięty przez Hofstadtera wyraz *Nippel*, który ma mocno nieformalny charakter. Angielski pisarz wybiera między wspomnianym *nipple*, który podobnie jak *Brustwarze* ma uniwersalną nośność, a do tego cechują go eufonia i brak skojarzeń z naroślami, funkcjonuje też w języku angielskim nieco inaczej niż *Nippel* w niemieckim; a *teat*, etymologicznie pokrewnym z *Zitze*, oznaczającym także smoczek, oraz, jeśli chodzi o część ciała, brodawkę sutkową. Stosuje się to określenie jednak raczej w odniesieniu do zwierząt. Od tego słowa pochodzi kolokwialne *tit*, oznaczające już całą pierś. Jak pokazano wyżej, w języku polskim pole do opisu jest największe: *brodawka sutkowa* – medyczny termin z niefortunnie kojarzącą się brodawką, *sutek* – neutralny wyraz codziennego użytku. Etymologicznie z *Zitze* i *teat* związany jest *cyc*, wyraz podobnie jak *tit* dosadny, i również oznaczający pierś. Jakie są praktyczne efekty leksykalnego bogactwa? W Polsce można pisać wiersz i użyć terminu *brodawka sutkowa*, by osiągnąć konkretny poetycki efekt. Niemiec i Anglik nie mają tak łatwego zadania, mogą iść tylko w stronę określeń kolokwialnych (lub dotyczących zwierząt) albo zrobić to, co robią poeci – wymyślić metaforę. Przed najtrudniejszym zadaniem stanie jednak tłumacz, który będzie musiał na te subtelności zwrócić uwagę, gdy okaże się, że analogie między słowami odpowiadającymi temu samemu pojęciu w różnych językach nie przebiegają ze stuprocentową adekwatnością.

Tę etnolingwistyczną kwestię Hofstadter przedstawia używając metafory „akcentu”⁹⁶. Nie chodzi o akcent związany z prozodią lub melodią danego języka, lecz o akcenty mentalne i kulturowe dotyczące wszystkich dziedzin naszego życia. I tak na przykład zdaniem kognitywisty istnieje francuski „akcent” w muzyce, który odróżnia Ravela, Debussy’ego czy Satie od kompozytorów innych narodowości, i stanowi wspólny mianownik tych stylistycznie przecież odległych przecież od siebie artystów. Swojego ulubionego kompozytora, Chopina, Hofstadter uważa za muzyka, którego dzieło przepełnione było polskim akcentem i

⁹⁶ Tamże, s. 40n.

zastanawia się, czy słuchając utworów swojego rodaka Polacy są bliżsi tej muzyki niż on, czy są w niej głębiej zanurzeni⁹⁷.

W książce Hofstadtera znajdziemy szereg ciekawych pytań o „akcenty”: czy japońscy baseballiści mają inny „akcent” grając w baseball niż ich amerykańscy koledzy?; czy Amerykanie prowadząc auto w Europie robią to z innym „akcentem”? Autor zastanawia się również na kwestię „akcentu” w literaturze: czy kobieta czyta o losach Holdena Caulfielda inaczej niż mężczyzna dlatego, że używa – nieświadomie – swojego żeńskiego „akcentu”? Jak wyglądałby Holden, gdyby *Buszującego w zbożu* napisała kobieta? Czy istnieje męska i kobieca poezja?

Tak jak akcentu fonetycznego, także „akcentów” mentalnych i kulturowych można się uczyć, albo wręcz tracić zdolność posługiwania się własnym, wrodzonym „akcentem”. Podczas wizyty w Polsce Hofstadtera zdziwiła zupełna obojętność większości spotkanych przez niego Polaków na muzykę Chopina, a jeszcze bardziej to, że pytali go o The Who i The Doors, zespoły wtedy u szczytu popularności, ponieważ byli przekonani, że jako Amerykanin musi mieć coś o nich do powiedzenia. Tymczasem on w ogóle nie interesował się taką muzyką, w efekcie nastąpiło zderzenie przemieszanych „akcentów”.

Od tej metafory autor przechodzi do następnej⁹⁸. Wyobraźmy sobie, że nosimy okulary, przez które wszystko widzimy odwrócone do góry nogami. Początkowo funkcjonowanie w ten sposób wydaje się bardzo niewygodne i nienaturalne, ale po jakimś czasie udałoby się przyzwyczaić i zaadaptować do takiego trybu do tego stopnia, że zdjęcie okularów spowodowałoby dyskomfort. Podobnie jest z akcentami, już tymi „zwykłymi”, językowymi. Ktoś, kto spędza długi czas w obcym kraju wśród *native speakerów*, nabiera obcego akcentu, który później wkrada się także do ojczystej mowy i dopiero dłuższy pobyt z powrotem w otoczeniu użytkowników rodzimego języka pozwala wrócić do oryginalnej „melodii”. Odbywa się to w sposób automatyczny.

Jak ma się do tego translatoologia? Tłumacz jest kimś, kto musi sobie radzić równie dobrze w okularach odwracających świat i bez nich bez okresu adaptacji. Jego zadaniem jest słyszenie i rozumienie akcentów języka oryginału i języka przekładu, ale w sposób twórczy i komparatystyczny. To znaczy, że musi umieć transponować jeden akcent na drugi, czyli znajdować operatywne analogie tak, by język przekładu wydał się naturalny dla odbiorcy z zachowaniem kulturowego zanurzenia tekstu w oryginalnym kontekście na tyle jednak, by nie utracić zrozumiałości. To zadanie tak subtelne i narażone na tak wiele pułapek, że wydawać

⁹⁷ Tamże

⁹⁸ Tamże, s. 42.

się może wręcz niemożliwe do wykonania! Niemożliwe jest na pewno stworzenie przekładu w pełni doskonałego, możliwe natomiast: stworzenie wielu – równie dobrych, ale – być może zupełnie odmiennych.

Najważniejsze koncepcje i kierunki myślenia zawarte w *Le Ton Beau* zostały przedstawione w powyższym rozdziale. Dzieło to będzie jednak dalej obecne, bezpośrednio i pośrednio, w kolejnych częściach niniejszej rozprawy.

ROZDZIAŁ 3.

PROBLEMY SZTUKI PRZEKŁADU

3.1. Cztery paradoksy

Kolejnym istotnym tekstem translatologicznym Hofstadtera jest wstęp do przekładu powieści *La Chamade* Fracoise Sagan zatytułowany *Translator, Trader*⁹⁹, który może zostać uznany również za wprowadzenie do zagadnień poruszanych na szeroką skalę w *Le Ton Beau de Marot*. W dużej części poświęcony jest on konkretnym trudnościom, przed jakimi stanął tłumacz pracujący nad francuskim tekstem, ale oprócz tego zawiera sporo uwag teoretycznych dotyczących sztuki przekładu w ogólności.

Kluczowe dla tego, co Hofstadter chce powiedzieć w swoim artykule, są cztery paradoksy przedstawione przez niego na samym początku. Autor spotkał się z nimi tłumacząc *La Chamade* i doszedł do wniosku, że są to paradoksy z którymi zmagać musi się każdy tłumacz, dlatego kluczowe jest zdanie sobie sprawy, po pierwsze, z ich istnienia, a po drugie, z tego, jaki mają wpływ na myślenie o tłumaczeniu. Oto one¹⁰⁰:

1. Paradoks złego języka

Hofstadter zauważa rzecz oczywistą: Dante nie mógł napisać książki w XX-wiecznym angielskim, bo język ten nie istniał w czasach, gdy Włoch tworzył. Podobnie Szekspir nie mówił po rosyjsku, a tym bardziej Eurypides – po niderlandzku. Jak to więc możliwe, że ich arcydzieła istnieją w tych wszystkich językach? Czy zmiana języka pozwala dalej uważać ich za autorów tych tekstów? Ten problem został już w jakimś mierze poruszony przy omawianiu strategii translatorskich Hofstadtera i Frencha.

2. Paradoks złego stylu

Zdaniem Hofstadtera styl autora jest jak odcisk palca – jedyny w swoim rodzaju i nie do

⁹⁹ D. Hofstadter: *Translator, Trader. An Essay on the Pleasantly Pervasive Paradoxes of Translation*, w: F. Sagan: *That Mad Ache*, trans.. D. Hofstadter, New York 2009.

¹⁰⁰ Tamże, s. 8-10.

podrobienia. To rodzi podobne pytanie jak zmiana języka. Czy przetłumaczony tekst nadal „należy” do autora? Skoro styl jest niepodrabialny, to w jakim stopniu tłumacz uzurpuje sobie jego autorstwo, skoro w takim wypadku niechybnie musi go naznaczyć swoim stylem? Jego odcisk palca na tekście zawsze pozostanie dowodem obecności nieautorskiego stylu.

3. Paradoks złego miejsca

Ten paradoks dotyczy niespójności. Hofstadter opierając się na swoim doświadczeniu tłumaczenia powieści pisze o postaciach, choć obserwacja ta dotyczy szerszego problemu związanego z idiomatyką języka. Postaci powieściowe żyją w określonym miejscu, które determinuje pewne zachowania językowe związane z nim, jak i z używanym językiem. Mówiąc ogólniej, chodzi o kwestię kulturową: o tradycję i historię, które powodują, że w danym miejscu powstają idiomy specyficzne dla języka (zwłaszcza mówionego) w nim ulokowanego. Idiomy te obce są językowi/kulturze, na które są przekładane – tłumacz musi wybrać warianty zrozumiałe dla odbiorców tłumaczenia. Kłopot polega na tym, że idiomy z obcej kultury nie będą już spójne z miejscem, w którym się pojawiają w tekście, co musi przynieść jakiś stopień obcości czy nieadekwatności, a w efekcie spowodować sprzeniewierzenie wobec oryginalnego tekstu.

4. Paradoks *Nie ufaj tekstowi*

Hofstadter twierdzi, że przekaz językowy nie kończy się na tekście, nie jest w nim wyczerpywany. Język jest nośnikiem idei, o które zwłaszcza chodzi pisarzowi. Stanowi więc środek, a nie cel. Co więcej, jak pisze kognitywista, po zdekodowaniu idei i przyswojeniu jej odbiorca może już zapomnieć tekst. I tak rzeczywiście się dzieje. Miłośnik *Braci Karamazow* nie potrafi przytoczyć tekstu z pamięci, ale wie, o czym jest ta powieść, co ze sobą przynosi, dlaczego jest tak ważna i do jak ukierunkowanego namysłu prowadzi czytelnika. Dostojewski za wieloma słowami, za gęstym tekstem ukrył szereg idei fundamentalnych dla człowieka. Tekst, zdaniem Hofstadtera, jest służebny wobec nich.

W tym miejscu autor otwarcie stawia tezę podstawową dla rozumienia jego koncepcji translatologicznych, a także, co warto podkreślić, dla rozumienia strategii Barańczaka-tłumacza: zadaniem tłumacza jest w pierwszym rzędzie przełożenie tych idei, a dopiero potem

słów (*translators particularly have to respect ideas more than words*¹⁰¹). Stawia sprawę bardzo ostro, pisząc, że wierność Literom kosztem wierności ich Duchowi, to Pułapka Dosłowności (*Literality Trap*), która oznacza wyrok śmierci dla wszelkich artystycznych tłumaczeń. Teza ta na pewno wydaje się kontrowersyjna w dobie poststrukturalnej teorii literatury absolutyzującej tekst i stawiającej go jako autonomiczną jednostkę ontyczną ponad sensem. Hofstadter okazuje się tutaj reprezentować konserwatywne stanowisko.

3.2. Transkultuacja

Z wszystkimi wymienionymi paradoksami, zwłaszcza z trzecim i czwartym, wiąże się pojęcie kluczowe w przekładoznawstwie, a komplementarne wobec translacji. Chodzi o transkultuację. Pojawiło się ono już wcześniej w jej szczególnym wariantcie związanym z dystansem czasowym, który dzieli poetę i tłumacza żyjących w innych epokach. Tutaj problem ten zostanie przedstawiony w jego synchronicznej, czysto kulturowej, postaci.

Kwestia, o której mowa, sięga w translatoryce XIX wieku. Jako pierwszy przedstawił ją Schleiermacher, pisząc o dwóch wariantach przekładu: tłumacz może „zostawić autora w spokoju i doprowadzić do niego czytelnika” lub „dać spokój czytelnikowi i doprowadzić doń autora”¹⁰². Współczesna translatologia nazywa te dwa warianty odpowiednio egzotyzacją oraz udomowieniem¹⁰³. Który z nich jest „lepszy”? Bezpieczna odpowiedź nakazuje zasłonić się „złotym środkiem” Arystotelesa, ale każdy, kto usiłował tłumaczyć wiersz, wie, jak niemożliwie trudne bywa odnalezienie tego punktu. Hofstadter świetnie zdaje sobie z tego sprawę.

W *Le Ton Beau de Marot* przy okazji rozważań towarzyszących kolejnemu przekładowi wiersza Marota, tym razem autorstwa Davida Mosera, Hofstadter zauważa, że tłumaczenie to zawsze wymiana, kompromis (*trade-off*), między dwiema siłami. Píše: “There's always trade-off between bringing the original poem fully into one's own place, time,

¹⁰¹ „Tłumacze w szczególności muszą respektować idee bardziej niż słowa.” – tłum. własne, tamże, s. 10.

¹⁰² Cyt. za: P. Bukowski i M. Heydel, *Przekład – Język – Literatura*, w: *Współczesne teorie przekładu*, Kraków 2009, s. 28. Słowa te pochodzą z wykładu *Über der verschiedenen Methoden des Übersetzens (O różnych metodach tłumaczenia)* z roku 1813, zob. K. Hejwowski *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2004, s. 46.

¹⁰³ To jedno z zagadnień centralnych translatologii oraz problem każdego tłumacza literatury pięknej. W nowoczesnej translatologii zostało ono wyczerpująco omówione przez L. Venutiego w jego słynnej książce *The Translator's Invisibility* (London – New York, 1995). Venuti odnosząc się do dyktomii zarysowanej przez Schleiermachera używa terminów forenizacja (*foreignization*) oraz udomowienie (*domestication*). Do radykalnego stanowiska Venutiego, propagującego forenizację, krytycznie w polskiej literaturze odnosi się K. Hejwowski (zob. K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, Katowice 2015).

and style, and leaving various trace elements in it, residues of its provenance (...). Doing the latter retains a sometimes-desirable quality of distance and alienness, while doing the former makes the experienced world more immediate and familiar. Which is preferable? And who can say?”¹⁰⁴

Nieco dalej Hofstadter zauważa, że im bardziej chcemy, by autor stał się taki jak my, tym mniej wierni stajemy się wobec tej osoby, którą on był¹⁰⁵. Wybór jednej z dwu dróg wyróżnionych przez Schleiermachera stawia tłumacza pod dużą presją. Kompromis, o którym pisze Hofstadter, to odpowiedź na dylemat, który choć nie ma optymalnego rozwiązania, to znajduje nieraz w poszczególnych przekładach rozwiązania zadowalające. Hofstadter wyraźnie zaznacza, że istnieją dwie ramy, w których odbywa się akt translacji: kultura oryginału i kultura przekładu¹⁰⁶. W tłumaczeniu obszary te mieszają się w różnych proporcjach. Autor nie ma jednak wątpliwości co do tego, że ideał absolutnej przekładalności nie może zostać zrealizowany. Jak pisze, mieszanie się obu tych ram (*frame-blending*), może przynosić jedynie międzykulturowe dopasowania (analogie) o różnym stopniu adekwatności: dopasowania, pół-dopasowania, pseudo-dopasowania, nie-dopasowania (*matches, semi-matches, pseudo-matches, mis-matches*¹⁰⁷).

Hofstadter, jak sam zauważa, ma podwójne standardy, jeśli chodzi o stosunek do transkultuacji¹⁰⁸. Z jednej strony, oczekiwał od chińskich tłumaczy *Gödel Escher Bach*, że z naturalizacją oryginalnego tekstu posuną się tak daleko, że czytelnik nie będzie miał problemów z uwierzeniem, że książka ta została napisana w orientalnym kręgu kulturowym. W pewnym jej miejscu pojawia się idiom *Speak of the devil!*, który chińscy tłumacze przetłumaczyli jako *Shuo gui, jui lai gui*, zdanie oznaczające dosłownie ‘Wspomnij demona, demon się pojawia’, co rzeczywiście jest adekwatnym przybliżeniem angielskiego ‘O diable mowa!’ Zapytani jednak przez Hofstadtera wyjaśnili, że taki idiom nie istnieje w języku chińskim. Oddali więc utarte angielskie wyrażenie poprzez odpowiednik, który w umysłach Chińczyków nie istnieje jako zmagazynowana fraza, lecz wymaga od nich refleksji. Refleksja w tym wypadku jest rzecz jasna błyskawiczna i automatyczna – każdy będzie wiedział, co to

¹⁰⁴ „To zawsze sprawa kompromisu między przeniesieniem oryginalnego wiersza do swojego miejsca, czasu i stylu, a pozostawieniem w nim różnych śladowych elementów, pozostałości jego pochodzenia. Drugie rozwiązanie zachowuje czasem pożądane dystans i obcość, pierwsze powoduje, że przedstawiony świat staje się bliższy i bardziej znajomy. Które jest lepsze? I któż mógłby to orzec?” – tłum. własne, D. Hofstadter, *Le Ton Beau...*, s. 17a

¹⁰⁵ Tamże.

¹⁰⁶ Tamże, s. 117.

¹⁰⁷ Hofstadter pisze o tym w rozdziale, w którym szuka odpowiedzi na pytanie, czy możliwy jest przekład powieści *La Disparition* G. Pereca, gdzie nie pojawia się ani jedna samogłoska *e*, której znaczenie w języku francuskim jest niebagatelne.

¹⁰⁸ Tamże, s. 162.

zdanie oznacza i dlaczego zostało użyte. Chińczycy nagabywani dalej przez autora oryginału wyznali w końcu, że w ich języku istnieje idiom odpowiadający frazie angielskiej, który brzmi nieco inaczej: *Shuo dao Cao Cao, Cao Cao jiu dao!*, czyli ‘Wspomnij Cao Cao, a Cao Cao się pojawia!’ Wyrażenie to, całkiem jasne, wręcz przezroczyste dla Chińczyków¹⁰⁹, jest niezrozumiałe dla ludzi niezaznajomionych z historią Chin. To właśnie jego kulturowa hermetyczność stanowiła dla tłumaczy argument, by go nie użyć. Sztuczne wydawało im się zastosowanie frazy, o której każdy chiński czytelnik by wiedział, że najprawdopodobniej nie została wybrana przez autora oryginału. Tymczasem dla Hofstadtera argument „przeciw” okazuje się argumentem „za”. Z tych samych powodów, które powstrzymały tłumaczy, oczekuje, że użyją oni jednak idiomu odnoszącego się do Cao Cao, choć sam nigdy by go nie użył, bo nie wiedział nawet kim była ta postać!

Ten spór ma ciekawy ciąg dalszy. Koordynator chińskiego przekładu *Gödel, Escher, Bach*, wspomniany już David Moser, powiedział tłumaczom, że czytelnicy dobrze będą wiedzieć, iż mają kontakt z przekładem, a autorem oryginału jest Amerykanin, który chce by tłumaczenie jego książki brzmiało naturalnie i pięknie (*natural and graceful*), a nie obco w uszach – i umysłach – chińskich odbiorców. Translatorzy odpowiedzieli na to, że zastosowanie takiej strategii przekładu doprowadzi do tego, że czytelnicy przestaną czuć, iż tę książkę napisał Hofstadter. Podejście autora było całkiem odwrotne: to właśnie rezygnacja z naturalizacji spowodowałaby, że książka stałaby się „nie-jego”.

Kognitywista notuje tutaj fascynujący paradoks. Dla niego jako autora dobry przekład byłby taki, w którym zaszłoby maksymalne możliwe udomowienie, tj. wszystkie odniesienia do amerykańskiej kultury, historii, angielska idiomatyka, zastąpione zostały przez ich chińskie analogony. Tymczasem chińskiemu odbiorcy, zakorzenionemu w swojej kulturze, takie zabiegi wydałyby się sztuczne i obce. Zarówno chińscy tłumacze, jak i Hofstadter, mają swoje argumenty. Zwyciężyła wizja autora, także dlatego, że to do niego należała ostateczna decyzja o kształcie przekładu. Trudno jednak nie uwzględnić motywacji chińskich tłumaczy, którzy myśleli nie tyle o międzykulturowej analogii, lecz – bardziej pragmatycznie – o oczekiwaniach odbiorcy docelowego.

Z drugiej strony, Hofstadter oczekuje czasem czegoś wręcz przeciwnego. Pierwszy raz o transkulturacji w przekładzie zaczął myśleć podczas lektury *One Day in the Life of Ivan*

109 Cao Cao to jeden z głównych bohaterów ważnej dla chińskiej kultury powieści historycznej *Opowieść o Trzech Królestwach*

Denisovich. Anglicyzacja dzieła Sołżenicyna w jego opinii właściwie zdruzgotała lekturę. Hofstadtera zupełnie odrzucił amerykański slang więźniów gułagu, ich współczesne angielskie słownictwo i przekleństwa. W wyniku nadgorliwości tłumacza zaginęła „sowieckość”, która została zastąpiona przez „amerykańskość”, a przecież, gdyby Hofstadter chciał czytać amerykańską powieść, to właśnie taką byłby sobie kupił. Max Hayward i Ronald Hingley „nad-tłumaczyli” (*overtranslated*) Sołżenicyna. Nie zrobił tego za to, zdaniem naszego autora, Ralph Parker, którego przekład jest znacznie mniej udomowiony. Chodzi w gruncie rzeczy o szczegóły, które powodują, że czytając *Jeden dzień...*, wiemy, że jesteśmy w sowieckim obozie, a nie amerykańskim więzieniu. Hofstadter wymienia przykłady: *zek* u Parkera vs *guy* u Haywarda i Hingleya, i *cells* (cele więziennicze) vs *cooler* (w USA slangowe określenie więzienia, co można w języku polskim wyrazić słowem „paka”)¹¹⁰.

Tłumacz stawia pytanie, które nasunęło mu się po lekturze przekładów powieści Sołżenicyna: w jaki sposób tłumacze oddają rosyjskość tego tekstu w języku angielskim? Bo jakoś to robią. Czy świadomie? – pyta Hofstadter. Chodzi tutaj szczególnie o zmagania z trzecim paradoksem, czyli o uwolnienie się od nieadekwatnej atrybucji języka w stosunku do miejsca. Hofstadter zajmuje się procesami zachodzącymi w umyśle, z których większość dzieje się automatycznie i nieświadomie. Przekład jest polem, gdzie odnajdujemy efekt tych procesów zachodzących w głowie tłumacza, który częściowo pod kontrolą, a częściowo bezwolnie, buduje językowy obraz kultury tekstu oryginalnego za pomocą obcego jej kodu.

Hofstadter twierdzi, że gdy zostawiamy za sobą miejsce, nie zostawiamy za sobą słów. Londyńska kolej podziemna to *underground*, a paryska – *metro*. Nikt nie powie inaczej¹¹¹. Niektóre słowa są przywiązane mocno do swoich kontekstów. Tłumacz jednak powinien używać ich w ramach własnego systemu językowego, po to, by dokonywać egzotyzacji w jego obrębie, by ziarna z obcego języka dawały owoce w nowym otoczeniu. Hofstadter pisze poetycko, że słowa w przekładzie powinny funkcjonować jako „koń trojański” po to, by ‘rozpuścić hordy obcych w sercu Innego’¹¹².

W *Le Ton Beau de Marot* Hofstadter przedstawia kilkadziesiąt tłumaczeń małego

¹¹⁰ Tamże, s. 150.

¹¹¹ Hofstadter w innym miejscu podaje jeszcze wersję nowojorską: *subway*. Píše, że jeżdżenie kolejką podziemną dla mieszkańców wielu amerykańskich miast to zupełnie egzotyczne doświadczenie, bo obca i niewyobrażalna jest dla nich wizja mieszkania w Nowym Jorku. Paryż tymczasem, zdaniem Hofstadtera, jest miastem bliskim każdemu Francuzowi. „Doświadczaj” on tego miasta, nawet jeśli w nim nie mieszka, dlatego i *metro* jest dla niego czymś oczywistym i zrozumiałym. Stąd też *subway* nie jest analogicznym przekładem *metro*. Por. D. Hofstadter, *Surfaces...*, s.378.

¹¹² Tamże, s. 330.

wiersza Clementa Marota. Niektóre wykazują duży poziom udomowienia, inne zaś zdecydowanie przenoszą czytelnika w świat francuskiego poety, poprzez daleko posuniętą egzotyzację. Jeszcze inne zachowawczo szukają translatorskiego „złotego środka”. Należy podkreślić, że w każdej z tych grup znajdują się perełki, które można uznać za świetne przekłady. Kognitywista zaznacza, że poeta nakłada maskę, a zadaniem tłumacza jest jej odtworzenie. Autor wiersza tworzy sztukę, opartą na indywidualnie wypracowanych regułach, które tłumacz musi zdekodować. Reguły te mogą być bardzo mocno osadzone w kulturze, w której funkcjonuje tekst. W przypadku translacji szukanie jednoznacznych norm, swoistego „przepisu na przekład”, instrukcji dotyczącej transkultuacji skazane jest na niepowodzenie. Hofstadter dowodzi tego na konkretnym materiale, pokazując, że bardzo wiele zależy od wyczucia i wrażliwości tłumacza.

3.3. Licencja na kłamanie

Hofstadter uważa, że tłumacz to niespełniony powieściopisarz lub ktoś świadomy swoich ograniczeń artystycznych. Praca nad przekładem to dla niego sposób na to, by jak najbardziej zbliżyć się do twórcy powieści, znaleźć się w jego skórze. Badacz obrazuje relację tłumacza i autora za pomocą metafory psa i pana¹¹³. Pan to autor, tłumacz to pies, a łączy ich smycz o różnej długości. Inaczej niż w rzeczywistości, to pies reguluje długość owej smyczy. Im smycz krótsza, tym mniej liberalne środki, na użycie których pozwala sobie tłumacz, próbując pozostać jak najbliżej autora. Długa smycz pozwala psu zapuszczać się w miejsca, w które jego właściciel już nie pójdzie i robić to, na co ten być może by nie pozwolił – cały czas obaj są jednak połączeni. Podobnie tłumacz, przekładający tekst odważnie i dopuszczający śmiało rozwiązania translatorskie, nie może pozwolić, by zerwaniu uległa nić łącząca go z tekstem oryginalnym. W innym miejscu eseju o przekładaniu *La Chamade* Hofstadter zmienia metaforę, pisząc o temperaturze tłumaczenia¹¹⁴. Tłumaczenie jest „zimne”, gdy autor przekładu próbuje w konserwatywny sposób dochować wierności oryginalnemu tekstowi, a „gorące”, gdy zgadza się na różnego typu swobody, językowe lub stylistyczne, zawsze jednak zamknięte w obrębie przyjętej i dobrze umotywowanej strategii. Podział ten nie jest zero-jedynkowy – temperatura przekładu ma charakter liniowy, więc jedno miejsca w przekładzie mogą być „zimniejsze” niż inne.

¹¹³ D. Hofstadter, *Translator, trader*, s. 31

¹¹⁴ Tamże, s. 41-43

Hofstadter przekonuje, że nawet proste i niewinne słowa zastawiają sidła na tłumaczy. Posługuje się przykładem windy: angielskim *elevator* i francuskim *ascenseur*. Wydawałoby się, że to słowo w umyśle odbiorcy uruchamia bliźniacze skojarzenia, i że wystarczającym zabiegiem jest zwykłe językowe przeniesienie, zwłaszcza że oba wyrazy etymologicznie wywodzą się od rdzenia oznaczającego ruch w górę lub podnoszenie, inaczej niż etymologiczne nietożsame *journal* i *newspaper*. W istocie, niemal tak się dzieje. Angielski *elevator* i francuskie *ascenseur* to urządzenia o tej samej funkcji i przeznaczeniu: służą do przewożenia ludzi oraz rzeczy z parteru budynku na poszczególne piętra i z powrotem. To jest esencja windy, uniwersalna w obu językach oraz w umysłach Amerykanina i Francuza. Oprócz tego jednak windy posiadają swój rys wynikający z ich kulturowego i cywilizacyjnego ulokowania. Winda dla Amerykanina to wielkie pomieszczenie, z dużymi, automatycznymi, podwójnie rozsuwanymi drzwiami. Tymczasem Francuz (a także Polak) jeździ najczęściej windami, których wagoniki są dużo mniejsze, a drzwi trzeba otwierać manualnie. Różnica nie jest wielka, ale jednak – każdy ma swoje przyzwyczajenia dotyczące wind. Kiedy bohaterka francuskiej powieści *La Chamade* jedzie w paryskiej kamienicy widną, *ascenseur*, Francuzowi pojawi się w głowie europejska winda typowa dla starego budownictwa – być może z metalową kratą i zupełnie otwarta, tak że pasażera widać z klatki schodowej. Amerykanin pewnie pomyśli o zautomatyzowanej windzie, jak z amerykańskiego biurowca, a Polak o jeszcze innej – być może z bloku mieszkalnego na typowym osiedlu z wielkiej płyty. Te różnice nie mają zbyt dużego znaczenia dla zrozumienia powieści ani tej konkretnej sceny. Co więcej, uważny czytelnik pewnie sam zmodyfikuje swoje pierwsze skojarzenie, dopasowując je do realiów opisanych przez autorkę i nie zamontuje w paryskiej kamienicy – i swoim umyśle – windy z amerykańskiego wieżowca. Problem jednak pozostaje. Transkultuacja odbywa się także w mikroskali, często poza naszą świadomością. Na poziomie świadomości wiąże się z zawieszeniem niewiary, gdy np. amerykański czytelnik musi uwierzyć w to, że z jakiegoś powodu mieszkańcy Paryża rozmawiają ze sobą po angielsku, używając często idiomatyki obcej językowi francuskiemu. Tłumaczenie więc zawsze musi być swego rodzaju uprawnionym kłamstwem opartym na tym, co Hofstadter błyskotliwie nazywa *poetic lie-sense*¹¹⁵, a więc prawie tłumacza do kłamania (słowo *licence* przekształca w złożenie z jednej strony *lie*, kłamstwa, ale też, co ważne, z drugiej strony *sense*, a więc wyczucia, rozumienia. Chodziłoby tu zatem o rozumne kłamanie). Zresztą, jak zauważa Hofstadter, to prawo przynależy tłumaczowi po prostu dlatego, że każda

¹¹⁵ D. Hofstadter, *Translator, trader*, s. 31.

komunikacja językowa jest kłamstwem, ponieważ słowa zawsze stanowią niedoskonałe przybliżenie idei i obrazów obecnych w umyśle („Yes, one is always lying, for to translate is to lie. But even to speak is to lie, no less”¹¹⁶). Komunikat w oryginalnym języku nadawcy to pierwsza warstwa kłamstwa. Przekład – to druga warstwa. Kognitywista uważa, i stwierdza to bardzo dobitnie, nazywając tę deklarację swoim *credo*, że tłumaczenie jako efekt kłamstwa powinno być sensowne i zrozumiałe, powinno oddawać ton oryginału oraz przywoływać zbliżone obrazy („should be sensible, should be comprehensible, should share the tone of the original, should evoke imagery close to that evoked by the original”¹¹⁷). Z rozważań Hofstadtera płynie następujący wniosek: jeśli każda próba komunikacji zawiera w sobie ziarno kłamstwa, bo język nie może w pełni adekwatnie opisać rzeczywistości, to przekład, choć jest kłamstwem podwójnym przez swoje zapośredniczenie (tj. między nim a światem istnieje jeszcze tekst oryginalny), nie musi okazać się (jeszcze) mniej zdolny do tego opisu niż tekst oryginalny. By to zawęzić: transkultuacja w przypadku dobrego tłumaczenia nie posłuży jako narzędzie zdrady oryginału.

3.4 Nieprzekładalność

W artykule *Translator trader* Hofstadter wprowadza systematyzującą problemy z transkultuacją klasyfikację wyrazów oraz fraz kulturowo zależnych i niezależnych (*culture-dependent* i *independent*¹¹⁸). Dzieli je na:

1. Wyrazy oraz frazy wieczne i uniwersalne (*eternal and universal*), np.:
and, but, with, maybe, food, drink, sun, old, daughter, sand, mood, run, cold, water,
sailboat, nevertheless, rotten apple, sweet victory, all of a sudden, on the other hand etc.

Wyżej wymienione słowa i złożenia, nawet jeśli idiomatyczne, są kulturowo neutralne, lub jak metaforycznie nazywa jest autor nieprzyprawione (*unflavoured*). Nie stanowią problemu dla tłumacza.

2. Słowa i frazy „przyprawione”, „zlokalizowane” (*localized*):

¹¹⁶ „Tak jest, tłumacz zawsze kłamie, bo tłumaczyć znaczy kłamać. Ale nawet mówić to tyle co kłamać” – tłum. własne, tamże, s. 35

¹¹⁷ Tamże.

¹¹⁸ Tamże, s. 152

gee willikers, yee-haw, buffalo gals, the real McCoy, couch potato, stiff upper lip, knock'em dead etc.

Przykłady z drugiej grupy są nacechowane kulturowo, a ich rozumienie zależne jest od tego, czy znamy kontekst i/lub etymologię. Dla tłumacza są podwójnie trudne. Po pierwsze, musi je rozpoznać i zrozumieć; i po drugie, musi oddać je w języku docelowym tak, by były zrozumiałe dla czytelnika, co wiąże się z koniecznością znalezienia proporcji między zachowaniem adekwatności kulturowej a uczynieniem ich jasnymi. Najlepiej, by proporcja ta była równa i bezstratna, ale to w większości wypadków jest niemożliwe.

Oprócz tych dwu grup można znaleźć również grupę znajdującą się w połowie drogi – nacechowaną, ale jednak zachowującą spory ładunek uniwersalności. Słowa do niej należące są „przyprawione”, ale nie za bardzo, tak że mogą być rozumiane podobnie w różnych kręgach kulturowych, czy grupach społecznych, co stanowi dużą ulgę dla tłumacza. Hofstadter podaje tutaj między innymi takie przykłady: *swan song*, *big deal*, *make a hit*, *last but not least*¹¹⁹.

Hofstadter czego innego oczekuje od tłumaczy swoich tekstów, a czego innego od tłumaczy Solżenicyna. Od wszystkich chce wierności opartej na różnie rozumianej transkulturacji. Świetnie zdaje sobie sprawę z tej sprzeczności i próbuje ją zgłębić. Jego wstępne rozpoznanie jest oczywiste: teksty, podobnie jak pojedyncze słowa i frazeologizmy, również można przyporządkować do dwu kategorii. Mogą być one zależne od kontekstu kulturowego (*culture-dependent*) i od niego niezależne (*culture-independent*). Rzeczy naukowe, takie jak *Gödel*, *Escher*, *Bach*, zaliczają się do tej drugiej grupy, stąd ich udomowienie to proces bezpieczny i bezstratny. Powieści tymczasem należą do pierwszej grupy i ich absolutna naturalizacja byłaby zdradą autora, niewiernością wobec jego tekstu. Jako skrajny i nierealistyczny przykład Hofstadter podaje transkulturację francuskojęzycznej książki o historii Francji, która w przekładzie na niemiecki musiałaby zmienić się w książkę o historii Niemiec¹²⁰!

Autor zauważa ponadto, że *Gödel*, *Escher*, *Bach*, mimo swojego abstrakcyjnego i naukowego charakteru, ma też miejsca, których nie należy naturalizować. Gdy pisze bardzo

¹¹⁹ Podobny podział do przedstawionego przez Hofstadtera wprowadza E. Nida, pisząc że „należy uwzględnić trzy poziomy słownictwa”: 1. określenia, które od razu znajdują odpowiedniki, np. „rzeka”, „drzewo” (...), 2. określenia obiektów odmiennych kulturowo, lecz pełniących dosyć podobne funkcje, np. „księga” (...) 3. określenie obiektów właściwych konkretnej kulturze: „synagoga”, „chomer” (...), zob. E. Nida, *Zasady odpowiedniości*, w: *Współczesne teorie...*, s. 65.

¹²⁰ D. Hofstadter, *Le Ton Beau...*, s. 152.

wyabstrahowane rozdziały o poznaniu lub logice, zgadza się (wręcz wymaga), by zostały one przetłumaczone przy użyciu zmian w idiomatyce i przekształceń poziomie odniesień kulturowych, lecz gdy schodzi na poziom konkretny, tj. własnej biografii, jego podejście zmienia kierunek. W pewnym miejscu *Le Ton Beau de Marot* autor opisuje swoje wspomnienie¹²¹: wydarzenie, które miało miejsce w USA podczas meczu futbolu amerykańskiego. Francuscy tłumacze *Gödel, Escher, Bach* dokonują bezbolesnego, wydawałoby się, zabiegu udomowienia i egzotyczny dla Europejczyka futbol amerykański (w Europie mamy przecież całkiem inny futbol) zamieniają na dużo bardziej swojskie rugby. Dla autora to jednak krok za daleko, bowiem tłumacze stwarzają w efekcie fikcyjne wspomnienie. Tymczasem przy tłumaczeniu rzeczy tak konkretnych, tłumacz musi dochować wierności prawdzie, faktom. Zapewne gdyby chodziło o fikcyjnego bohatera dialogu w *Gödel, Escher, Bach*, który siedzi w Chicago na meczu futbolu amerykańskiego, Hofstadter nie miałby problemu z przeniesieniem go do Londynu na mecz nawet i piłki nożnej, ponieważ miasto i sport były tylko tłem dla myśli. Gdy jednak chodzi o realne fakty, okazuje się być przeciwnikiem zabiegów transkulturacyjnych¹²².

Problem transkultuacji Hofstadter uznaje za jeden z możliwych argumentów za nieprzekładalnością, z którym jednak się nie zgadza. Pojęcia funkcjonujące w danej kulturze mogą być zupełnie nieznane w innej, zatem nie mogą istnieć w niej słowa denotujące te pojęcia czy wręcz słowa konotujące pojęcia zbliżone. Takie zjawisko zachodzi na pewno, gdy myślimy o transkultuacji temporalnej. Ciężko byłoby wyjaśnić w sanskrycie potrzebę instalacji bezprzewodowego routera. Problem ten nie występuje jednak w stopniu uniemożliwiającym przekład, gdy w grę wchodzi współczesne sobie kręgi kulturowe i współczesne sobie języki. Każdy język ma swoje sposoby na opisanie świata, swoje „akcenty” i upodobania, dlatego może dochodzić do sytuacji, w których nie da się jednego słowa w języku *x* oddać za pomocą słowa w języku *y*. Trzeba stosować konstrukcje peryfrastyczne lub wybrać pojedyncze słowo, które odda tylko część wyjściowych znaczeń, tę potrzebną akurat w danym kontekście (hiponim). Hofstadter zauważa, że trudne do przełożenia są tak naprawdę nie specyficzne wyrazy jak np. niemieckie *Gemutlichkeit*, lecz umieszczone w szerokich kontekstach, proste wydawałoby się leksemy jak *gehen*¹²³. Granie kontekstami, ekstrahowanie ze słów maksimum znaczeń, przesuwanie sensów to domena poezji. W jej wypadku nawet minimalne nacechowanie semantyczne wyrazu w języku

¹²¹ Tamże, s. 165-168.

¹²² Tamże, s. 165.

¹²³ Tamże, s. 426.

oryginału może przynieść ogromne trudności w przekładzie, gdyż istnieje duże prawdopodobieństwo, że odpowiednik w języku docelowym, nie ma już tego minimalnego nacechowania, a bez tego elementu wiersz straci istotną część swojej siły.

Według Hofstadtera problem nieprzekładalności nie znajduje źródła w języku, lecz wynika raczej z ograniczonej możliwości rozumienia drugiego człowieka i dzielenia się z nim własnym doświadczeniem. Przekaz empirii między kulturami odbywa się w języku, jednak wrażliwość na dany rodzaj przeżycia ma już charakter pozajęzykowy - mentalny i emocjonalny. Nieprzekładalność wynika często z kulturowo motywowanego braku narzędzi poznawczych, a nie językowych.

Nie znaczy to, że narzędzia językowe są zawsze wystarczające, a kwestia nieprzekładalności ma charakter jedynie kulturowy i kognitywny. Hofstadter podaje skrajne przykłady rzeczy nieprzetłumaczalnych, jak palindromy albo autoreferencjalne anagramy, (np. *astronomers – moon starers, the piano bench – beneath Chopin, anagrams – ars magna*¹²⁴). W tym wypadku ograniczenia nałożone na język są po prostu zbyt surowe, powodują, że system językowy zostaje zamknięty w ramach niemożliwych do przełamania przez inny system. Wniosek, że poezja jest przekładalna, opiera się na przekonaniu, że ramy danego wiersza wyznaczone przez szereg ograniczeń nałożonych na język przez poetę poddają się dekonstrukcji, a następnie rekonstrukcji dokonanej już w innym języku. Nie zawsze jest to możliwe.

Sławista i tłumacz literatury szwedzkiej, Leonard Neuger, podaje przykład tekstu, którego nieprzekładalność (Neuger pisze o „udaremnieniu przekładu”¹²⁵) wynika zarówno z nieprzystawalności systemów językowych, jak i z kulturowych różnic. Wierszem, który pokonał tłumacza, jest zamknięcie nieukończonego cyklu poetyckiego pod tytułem *Partytura*, autorstwa Gunny Ekelöfa. Fragment ten to apostrofa do śmierci. Pierwsza trudność transkulturacyjna, która składa się na nieprzekładalność wiersza, wynika z różnic w kulturowo utrwalonym obrazie śmierci. W umyśle Szweda śmierć jest mężczyzną, w umyśle Polaka – kobietą. W języku polskim podkreśla to jeszcze rodzaj gramatyczny. W tym miejscu pojawia się druga trudność, lingwistyczna. Język szwedzki bowiem, jak zaznacza Neuger, wyróżnia tylko dwa rodzaje: utrum i neutrum. Płeć szwedzkiej śmierci (*Död*) nie zostaje więc wyznaczona przez gramatykę, lecz jedynie poprzez „zakorzenienie w świadomości

¹²⁴ Tamże, s. 430

¹²⁵ L. Neuger, *Z perspektywy tłumacza. Szkice o poezji szwedzkiej*, Kraków 1997, s. 145.

kulturowej¹²⁶”. Pomysł Ekelöfa polega na rozbiciu tego mentalnego przyzwyczajenia. Podmiot liryczny w siedmiu wersach prosi, by śmierć ukazała (a raczej: ukazał) mu swoją twarz, a w ostatnich trzech wersach ujawnia, że to twarz kobiety. Neuger zauważa, że w języku polskim ze względu na rozróżnienie rodzaju męskiego i żeńskiego taki zabieg jest niemożliwy. Zaś przekład, w którym śmierć występuje w *femininum* na przestrzeni całego utworu, jest „banalny, płaski i emocjonalnie obojętny¹²⁷”. Tłumacz kończy swoje rozważania stwierdzeniem, że wspólna kosa (polskiej Kostuchny i szwedzkiego Kosiarza) „ucina głowę wierszowi [tj. przekładowi – M.S.]¹²⁸”. Uwarunkowania językowe i kulturowe okazują się czasem zbyt zawile i głębokie, by dało się stworzyć odpowiednio kreatywną analogię. Ostrze nieprzekładalności zagraża każdemu, nawet najlepszemu, tłumaczowi poezji. Stoi on więc przed wyjątkowo trudnym wyzwaniem, ale w przeciwieństwie do tłumacza powieści ma dużo więcej szans na wyjście z niego obronną ręką. Może testować odmienne warianty, dokonywać różnych wyborów, szukać doskonałej wersji, skoncentrować się na szczególe. Tłumacz powieści spędza w translatorskim warsztacie dużo więcej czasu nad jednym tekstem, nie może pozwolić sobie na eksperymenty, czy testowanie różnych wariantów. W wielkiej masie powieściowych zdań jego błędy i niecelne decyzje nie są aż tak widoczne jak w przypadku tłumacza wierszy, który wystawia się na wszelkie możliwe ciosy bezlitosnej krytyki przekładu. Rama powieści jest, to oczywiste, dużo większa niż wiersza, czytelnik nie jest w stanie synoptycznie jej objąć, trudniej mu dostrzec usterki i niekonsekwencje przekładu¹²⁹. Hofstadter dzieli się z czytelnikiem bon-motem, który usłyszał: „Nie możesz przetłumaczyć pierwszego zdania Biblii, ale możesz przetłumaczyć Biblię¹³⁰”. To właśnie ten problem. Delikatne, niewyraźne akcenty w tłumaczeniu długiego tekstu mogą zaginąć lub okazać się nieprzetłumaczalne, ale nie ma to aż takiego znaczenia, ponieważ czytelnik powieści nie skupia się na drobinach. Jest ich poza tym tak dużo, że obecne gdzieś usterki nie anulują ogólnego wrażenia spójności. Poezja tymczasem zbudowana jest z tych drobin – każda z nich, jak pokazuje przykład podany przez Neugera, jest ścianą nośną konstrukcji i pominięcie jednej może zdruzgotać (udaremnąć) cały przekład.

¹²⁶ Tamże, s. 146.

¹²⁷ Tamże, s. 147.

¹²⁸ Tamże.

¹²⁹ D. Hofstadter, *Le Tøn Beau...*, s. 335.

¹³⁰ Tamże, s. 428.

3.5. Rola tłumacza

Douglas Hofstadter ustosunkowuje się również do kwestii podnoszonej przez translatologów, zwłaszcza przez Laurence'a Ventutiego w jego słynnej książce *Translator's Invisibility*. W Polsce pisał na ten temat m.in. Jerzy Jarniewicz¹³¹. Wszyscy trzej przywołani badacze zauważają, że w myśleniu o przekładach dominuje tendencja, by za dobre tłumaczenia uważać takie, w których tłumacz jest niewidzialny, nie zaznacza w żaden sposób swojej twórczej obecności. Hofstadter nieco drwi porównując to przekonanie do koncertu, po którym Vladimir Horowitz byłby chwalony za to, że udało mu się zniknąć jako wykonawca podczas występu¹³². W takim ujęciu tłumacz byłby wykonawcą literackiej partytury, a jego przekład interpretacją, w której kluczowe znaczenie mają jego styl i technika. Ten, kto interpretuje, staje się jak najbardziej widzialny.

Postulat niewidzialność dotyczy zwłaszcza wielkich tekstów ze światowego kanonu. Hofstadter wspomina przykład *Iliady*. Możemy tutaj opuścić świat tłumaczeń anglojęzycznych i zauważyć, że dzieło Homera w Polsce również często funkcjonuje, jakby zostało napisane w naszym języku. Fragmenty eposu pojawiają się tu i ówdzie, gdy są potrzebne, czasem nazwisko tłumacza zostaje wspomniane, czasem nie, ale kompletnie zapomina się o pracy, jaką włożyła Kazimiera Jeżewska w swoje piękne tłumaczenie. Tym bardziej jest to niesprawiedliwe, że jej wersja funkcjonuje równolegle z drugą najpopularniejszą autorstwa Franciszka Dmochowskiego, którą należy szanować ze względu na jej historyczną wartość, ale która razi swoją sztucznością i rymowaną nieporadnością. Hofstadter nie uważa tłumacza za rzemieślnika czy też literackiego „funkcjonariusza”, jak z goryczą tytułuje go Edward Balcerzan¹³³, ale za pełnoprawnego artystę. To kolejny punkt, w którym Hofstadter bliski jest Barańczakowi. Polski poeta także sztukę przekładu uważał za sztukę poetycką, wymagającą zapanowania nad wieloma poziomami arcyskomplikowanej tekstowej rzeczywistości na styku dwóch systemów. Hofstadter mówi z kolei, że tłumacz powinien zrezygnować ze swojej niepotrzebnej skromności¹³⁴.

Trzeba podkreślić, że nie wszyscy translatologowie podzielają stanowisko reprezentowane przez Balcerzana, Hofstadtera, Jarniewicza i Ventutiego. Krzysztof Hejwowski pisze, że tłumacz nie może uniknąć swojej służebnej roli: „Powtórzmy jeszcze

¹³¹ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012.

¹³² D. Hofstadter, *Le Ton Beau...*, s. 356.

¹³³ E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako wojna światów*, Poznań 2010, 147 s.

¹³⁴ D. Hofstadter, *Le Ton Beau...*, s. 366.

raz: zapoznając się z tłumaczeniem, przeciętny czytelnik zakłada, że *czyta to, co napisał autor*. Ze względu na złożoność procesu tłumaczenia takie założenie jest nieco naiwne, ale dostarczając czytelnikowi przekład celowo zdeformowany, tłumacz dopuszcza się przecież oszustwa. Nic i nikt nie uwolni tłumaczy od ich instrumentalnej, służebnej roli – służą autorowi, kulturze wyjściowej, czytelnikowi i kulturze docelowej. Służba ta wymaga poświęcenia i – w pewnym sensie – niewidoczności, zachowania *iluzji przekładu*, czyli właśnie owego nieco naiwnego przekonania czytelnika, że *czyta to, co napisał autor*”¹³⁵. Można przypuszczać, że Hofstadter nie zgodziłby się tutaj z polskim badaczem jako autor przekładów celowo „deformujących” tekst oryginału. Wydaje się, że jedyna droga ucieczki od owego zniekształcenia musi prowadzić do zachowawczego przekładu filologicznego. Byłaby więc do droga wybrana przez wspomnianego już Nabokowa.

Jerzy Jarniewicz opowiada się zdecydowanie za ujawnieniem tłumacza, za – jak sam pisze – translatorskim *coming outem*. Uważa tłumacza za współtwórcę dzieła, za „autora przekładu”, którego rola jest zbyt ważna i twórcza, by nazwać ją instrumentalną. Zgadza się natomiast na jego służebną funkcję, gdy mowa o samej selekcji tłumaczonych tekstów. Dzieli tłumaczy na „legislatorów” i „ambasadorów”¹³⁶. Ci pierwsi wybierają do tłumaczenia wiersze z klucza idiosynkratycznego – przekładają to, co sami lubią, także nieznanymi autorów, zwłaszcza te wiersze, które wchodzi w twórczy dialog z rodzimą kulturą. W ten sposób ustanawiają nowe literackie prawa. Druga grupa przekłada arcydzieła usankcjonowane w kanonie obcej kultury po to, by je „udomowić”, by stały się obecne w czytelnicznym odbiorze kultury docelowej, ponieważ znajomość tych kanonicznych utworów jest niezbędna. Jarniewicz zalicza Barańczaka do tej drugiej grupy. Wtórzy mu Leonard Neuger, gdy pisze, że Barańczak przekłada „teksty-monady, teksty-fenomeny, teksty-arcydzieła, które oddziałują teraz, właśnie teraz, na człowieka wrażliwego na poezję”¹³⁷. Hofstadter nazwałby go „hojnym tłumaczem”¹³⁸. Jeśli przyjąć, że Barańczak tłumaczył, żeby spełnić misję ambasadora obcej kultury, to byłby to istotny punkt różnicujący. Amerykanin otwarcie przyznaje, że hojność nie cechuje go jako tłumacza, przekłada bowiem dla samej przyjemności płynącej z robienia czegoś paradoksalnego: próby powtórzenia w jednym języku czyjegoś wirtuozerskiego wyczynu dokonanego w innym języku. To tylko ćwiczenie w kreatywności i gra (*it's just a*

¹³⁵ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu. Przekładoznawstwo w ujęciu konstruktywnym*, Katowice 2015, s. 13 i 14.

¹³⁶ J. Jarniewicz, *Gościnność*, s. 23 nn.

¹³⁷ L. Neuger, Ocena dorobku naukowego Profesora Stanisława Barańczaka (przedstawiona w związku z postępowaniem o nadanie tytułu Doktora *Honoris Causa* Uniwersytetu Śląskiego), w: „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 231.

¹³⁸ D. Hofstadter, *Le Ton Beau...*, s. 366.

game, an exercise in creativity¹³⁹), zwieńczone często wspaniałą estetyczną nagrodą (wonderful esthetic reward¹⁴⁰). Nie robi tego dla nikogo innego poza sobą. Być może to tylko kokieteria, ale też otwarta deklaracja¹⁴¹. Jeśli Jarniewicz nie myli się i misyjność byłaby główną motywacją Barańczaka, wtedy faktycznie mielibyśmy do czynienia z fundamentalną różnicą. Wydaje się jednak, że badacz ma rację tylko, jeśli chodzi o praktyczne efekty wyborów Barańczaka – to rzeczywiście najbardziej znani poeci i ich najważniejsze wiersze, a także przekłady, których przed Barańczakiem brakowało w polskim kanonie tłumaczeń poezji anglojęzycznej. W tym sensie jest „ambasadorem”, ale wyjściowa motywacja jest inna – Barańczak, podobnie jak Hofstadter, traktuje tłumaczenie jako wyzwanie czy też swoistą grę z oryginałem i ograniczeniami, które nakładają na niego po kolei systemy językowe, reguły poetyckie i konkretny tekst. Nie jest jednak tak deklaratywnie egoistyczny w swojej pracy. Twórca *Biblioteczki poetów języka angielskiego* tłumaczył nie tylko dla siebie, ale również dla polskich odbiorców, co sam stwierdza niejako we własnej obronie: „Pozory altruizmu i osobistej skromności udaje mi się jeszcze zachować w wypadku sytuacji pierwszej, kiedy to wiersz w ogóle nie był dotąd tłumaczony: mogę wtedy swoje pyszałkowate zapędy translatorskie skrywać pod pozorem działalności społecznie pożytecznej, jaką jest zapełnianie luk w polskiej znajomości np. poezji angielskiej¹⁴²”. Barańczak jakby sam nie bardzo wierzył w swoją „hojność” jako tłumacza. Rzeczywiście, w tym samym tekście przyznaje, że jego kluczową motywacją jest ambicja: „Potrafię lepiej (niż inni tłumacze): w tych dwóch słowach kryje się jedna z możliwych i chyba najautentyczniejsza odpowiedź na pytanie, po co się tłumaczy wiersz już przez kogoś przetłumaczony. Chęć oddania przysługi czytelnikom (...), chęć wzbogacenia rodzimej kultury literackiej, chęć złożenia hołdu wybitnemu obcemu poecie: to wszystko intencje piękne i z reguły całkiem szczerze, ale myślę, że wzięty na męki lub potraktowany zastrzykiem skopolaminy, każdy tłumacz poezji przyznałby się prędzej czy później do głęboko ukrywanej prawdy: motorem jego działań jest ambicja¹⁴³”. Ostatecznie więc ani Hofstadter ani Barańczak nie są altruistami, do czego obaj się przyznają. Traktują

¹³⁹ Tamże.

¹⁴⁰ Tamże.

¹⁴¹ Hofstadter zresztą wycofał się z niej później, nieco prowokacyjnie, w ramach kolejnego aktu polemiki z translatorskimi poglądami Nabokowa. We wstępie do własnego przekładu *Eugeniusza Oniegina* pisze: „Gdy porównuję się do Władimira Nabokowa, okazuje się, że jednak jestem hojnym tłumaczem. Zależy mi, by podzielić z innymi dreszczem wynikającym z bliskiego kontaktu z Puszkinem; dreszczem, którego sam doświadczyłem, czytając angielskie tłumaczenie *Oniegina* autorstwa Jamesa Falena, i, kilka lat później, rosyjski tekst Puszkina. Chciałbym uczynić to doświadczenie szerzej dostępnym dla użytkowników języka angielskiego, czy to przez mój własny przekład, czy przez Falena, Deutsch, Arndta, czy czyjkolwiek” – tłum. własne za D. Hofstadter, *Translator's Preface*, w: A. Pushkin, *Eugene Onegin: a Novel in Verse*, trans. D. Hofstadter, New York 1999, p. XXV.

¹⁴² S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu...*, s. 14.

¹⁴³ Tamże.

tłumaczenie jako rodzaj wyzwania. Różni ich jego ukierunkowanie. Barańczak chce pokazać, że przekłada lepiej niż inni, bo – jak sam zaznacza – „tłumaczenie poezji jest szczególnym obszarem pisania, na którym możliwe jest stosunkowo najbardziej obiektywne porównywanie efektów¹⁴⁴”. Hofstadter jest dużo mniej konfrontatywny. Tłumaczenie to wyzwanie, które stawia przede wszystkim sobie i swojej kreatywności. Nawet, gdy krytykuje cudze przekłady wiersza Marota, robi to serdecznie, często zastrzegając, że to jego subiektywne odczucia. Bardzo zniesmacza go za to obcesowy ton, w jakim Nabokov ruga innych tłumaczy Puszkina. Ciekawe, jak zareagowałyby na teksty Barańczaka, w których ten bezlitośnie obnaża słabości przekładów autorstwa Grzegorza Musiała, czy Jerzego S. Sity¹⁴⁵...

3.6. Zdrada

Przytoczono wcześniej definicję tłumaczenia jako kompromisu, wymiany (*trade-off*). Myśl tę Hofstadter rozwija w tekście, w którym zdecydowanie rozprawia się z włoskim powiedzeniem *traduttore-traditore*, czyli „tłumacz-zdrajca”¹⁴⁶. Kognitywista zauważa błyskotliwie, że już sam angielski przekład tego bonmotu, *translator – traitor*, zadaje kłam stawianej tezie, ponieważ nie ma w nim zdrady: sens zostaje zachowany, udaje się ocalić warstwę eufoniczną (rym, aliterację). Tym, co ginie, jest równa liczba sylab, więc rytm angielskiej wersji pozbawiony jest pewnej śpiewności. Ta strata, zdaniem Hofstadtera, wciąż nie stanowi zdrady. Badacz odrzuca pogląd ukryty za włoskim rymem i proponuje inną wersję: *translator-trader*, ‘tłumacz-handlarz’. Ma jednak na myśli handlarza w starym stylu, czyli takiego, który wymienia dobra bezgotówkowo. W tym wypadku handlarz zabiera coś z jednego języka i umieszcza to w systemie drugiego języka. Nie da się jednak zabrać wszystkiego, coś trzeba poświęcić – koszt tego poświęcenia wyrównuje to, co oferuje system językowy, na grunt którego tekst jest przeszczepiany¹⁴⁷. Regulując „długość smyczy” czy „temperaturę” przekładu osiąga się balans między stratą z jednej a zyskiem z drugiej strony.

¹⁴⁴ Tamże.

¹⁴⁵ O polemikach Barańczaka z tymi tłumaczami (a także z Adamem Czerniawskim) pisze Piotr Wilczek w artykule *Translatorskie polemiki Stanisława Barańczaka*, w: „Obchodzę urodziny z daleka...” *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec i D. Pawelec, Katowice 2007, s. 199 – 209.

¹⁴⁶ D. Hofstadter: *Translator, Trader. An Essay on the Pleasantly Pervasive Paradoxes of Translation*, w: F. Sagan: *That Mad Ache*, trans.. D. Hofstadter, New York 2009.

¹⁴⁷ Podobnej metafory używa Constance B. West, cytowana przez E. Nidę: „Każdy, kto podejmuje się tłumaczenia, zaciąga dług. Aby go spłacić, musi oddać nie tę samą banknoty czy monety, lecz tę samą kwotę”, zob. E. Nida, *Zasady odpowiedniości*, przeł. A. Skucińska, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 53.

Zatem przekład nie musi zdradzić tekstu oryginalnego. Być może zdradą jest sam język, który, jak zostało wcześniej zaznaczone, Hofstadter uważa za niezdolny do w pełni adekwatnego opisu świata. Samo tłumaczenie w świetle tego stanowiska, jako dzieło zbudowane w języku, w konsekwencji również stanowiłoby zdradę rzeczywistości, ale nie musiałoby sprzeniewierzać się oryginalnemu tekstowi. Jerzy Ziomek pisząc, że *traduttore* nie jest *traditore*, ponieważ ani nie „porzuca obowiązku” ani nie „zrywa przyrodzonego czy zawartego związku”, nazywa tłumacza „heretykiem w swym namiętym dążeniu do prawdy i grzesznym błędzeniu¹⁴⁸”.

Równowaga między stratą a zyskiem to nie jedyna „droga środkiem”, której szuka tłumacz. Jak już wcześniej zostało powiedziane, Hofstadter uważa, że być człowiekiem to znaczy brać udział w pętli przekształcania myśli w słowa i słów w myśli. Termin „myśl” to tylko skrót – chodzi o cały umysł: o sieci skojarzeń, analogii, wspomnienia, uśpione obrazy, pamięć krótkotrwałą i długotrwałą – wszystko, co doświadczenie zostawia w naszym umyśle i co pierwotnie ma pozajęzykowy charakter. Gdy tłumacz czyta tekst z zamiarem tłumaczenia go, proces ten uruchamia nie tylko słowa, a więc jego wiedzę i umiejętności związane z oboma językami, ale także zupełnie indywidualną strukturę mentalną. Wyborów dokonuje nie tylko z zasobów słownikowych, ale także – a może przede wszystkim – z bezmiaru swojego umysłu, na który to bezmiar składają się zakorzenienie kulturowe tłumacza, jego lektury, preferencje, wiedza, wrażliwość itd. To wszystko odróżnia go od maszyny. To też powoduje, że człowiek zawsze lepiej od niej poradzi sobie z tłumaczeniem poezji. Tranlator Google, choć coraz doskonalszy, czerpiący z niewyobrażalnego oceanu danych, nie wyjdzie nigdy poza swoje ograniczenia, narzucane przez nawet najbardziej skomplikowane algorytmy, kapitulujące jednak wobec złożoności poezji, której źródło znajduje się w umyśle człowieka.

Pamięć i analogie, jakie wywołuje tekst są, według Hofstadtera, ważniejsze niż słownik. W tłumaczeniu wszystko jest procesem: tekst wyjściowy, tekst docelowy, warsztat tłumacza, systemy językowe. Występuje tutaj podwójne oddziaływanie: tekst oryginalny wpływa na zastaną kompetencję tłumacza, ale także ożywia ją i nadaje jej dynamikę poprzez uruchamianie skojarzeń i budzenie uśpionych połączeń

Tekst działa na umysł tłumacza pobudzając jego kreatywność, stąd biorą się zmiany, parafrazowanie, różne postaci międzykulturowego „dopasowywania” – uzależnione także od kulturowego ułożenia samego tłumacza. Może on trzymać tę kreatywność w ryzach, może też pozwolić jej nabrać rozpędu, stale pilnując, by nie zerwała się „smycz” łącząca przekład i

¹⁴⁸ J. Ziomek, *Przekład – rozumienie – interpretacja*, w: *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*. red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2013, s. 182.

tekst.

Stanisław Barańczak zdaje się rozumieć tę zasadę. Zasłynął jako tłumacz często bardzo „gorący”, według podziału Hofstadtera. Sam poeta pokazuje w analizach swoich przekładów¹⁴⁹, że nawet jego najbardziej odważne tłumaczenia nie idą za daleko. Barańczak na pewno nie uważa się za „tłumacza-zdrajcę”. Odwaga wobec oryginalnego tekstu to to, co na pewno łączy go z Hofstadterem. Tłumaczenie *La Chamade* jego autorstwa w wielu miejscach opiera się na nieortodoksyjnych decyzjach, w wyniku których balansuje on pomiędzy stratą a zyskiem jak wytrawny, translatorski linoskoczek, tak odważny, że można czasem odnieść wrażenie, że wręcz o skłonnościach samobójczych. Jak więc nazwać Barańczaka, który porywał się na utwory dużo bardziej wymagające niż powieść Françoise Sagan?

Barańczak to przede wszystkim tłumacz liryki¹⁵⁰, która stwarza inne niż epika problemy. Indywidualny wpływ tłumacza ma tutaj jeszcze większe znaczenie. Tłumacz epiki musi radzić sobie z idiomatyką jednego i drugiego języka, tłumacz liryki ma zadanie trudniejsze, bo oprócz tego musi znaleźć sposób, by przełożyć idiomatykę samego wiersza, który stanowi oddzielny system, osobny świat. Nie wolno też zapominać, że również dla tłumacza liryki istnieje problem transkultuacji – może jeszcze bardziej skomplikowany, bo często tak ukryty za idiomem utworu, że niewidoczny także dla odbiorców oryginału.

Olbrzymie znaczenie ma również to, że Barańczak przeczy śmiałej, choć zapewne mocno retorycznej tezie Hofstadtera, jakoby tłumacz był niespełnionym prozaikiem. Barańczak nie pisał powieści, lecz wiersze, ale nikt o zdrowych zmysłach nie uznałby go za artystycznie niespełnionego. To poeta, który na stałe zapisał się w historii polskiej literatury, jako jeden z jej najsprawniejszych warsztatowo twórców. Status poety wybitnego posiadał jeszcze, zanim stał się znany jako tłumacz, więc do pracy translatorskiej przystępował na pewno bez kompleksów „niezrealizowanego poety”. Trzeba powiedzieć, że i on i Hofstadter motywację mieli podobną: zaczęli tłumaczyć, bo lubili to robić. Amerykanin mówi wręcz o miłości – miłości do tłumaczonych dzieł. Tłumaczył *Oniegina* i *La Chamade* dlatego, że kochał ten poemat i kochał tę powieść: „(...) while I was translating them, I was deeply in love with both *Eugene Onegin* and *La Chamade* (and, in fact, still am)¹⁵¹”. Polski poeta unika

¹⁴⁹ *Ocalone w tłumaczeniu* zawiera czterdzieści takich „autoanaliz”, w których Barańczak omawia swoje translatorskie pomysły. Refleksje nad własną praktyką translatorską zawarł tłumacz także we wstępach do poszczególnych tomów *Biblioteczki poetów języka angielskiego* oraz w *Małym acz maksymalistycznym manifestie translatologicznym*. Niektóre z tych analiz zostaną omówione w dalszej części pracy.

¹⁵⁰ Oczywiście nie tylko. W jego dorobku translatorskim znajdziemy przecież niemal wszystkie dramaty Szekspira, powieść *Czarnoksiężnik z Archipelagu* Ursuli Le Guin czy książki dla dzieci dr. Seussa.

¹⁵¹ D. Hofstadter, *Translator...*, s. 35.

takiej egzaltacji, ale pisze dobitnie o translatorskim nałogu: (...) od ćwierć wieku jestem tłumaczem poezji – dosłownie – nałogowym: nie ma takiej pilnej pracy, zobowiązania czy terminu, o których nie potrafiłbym natychmiast zapomnieć, przeczytawszy w języku obcym jakiś znakomity wiersz, który *domaga się* ode mnie – tak mi się w mojej zarozumiałości wydaje – przekładu na język polski¹⁵²”. Adam Dziadek translatorskie motywacje poety opisuje jeszcze inaczej: „To, co charakteryzuje całą twórczość Barańczaka, dałoby się wyrazić w tym słowie: pasja. To właśnie pasja pozwala przekraczać granice niemożliwego. Dlatego też Barańczak bardzo często sięga po teksty arcydziełne, bardzo trudne do przełożenia¹⁵³”.

Barańczak, podobnie jak Hofstadter, nie miał nic do udowodnienia, znalazł kolejne ujęcie dla swojego talentu i tłumacząc nie oglądał się za siebie, a jeśli już to robił to tylko po to, by swoim poprzednikom pokazać, że potrafi tłumaczyć lepiej od nich.

¹⁵² S. Barańczak, *Ocalone...*, s. 14.

¹⁵³ A. Dziadek, *Strategia przekładu literackiego*, W: *77 Translation by Stanisław Barańczak and Clare Cavanagh from modern Polish Poetry*, selection and introduction: A. Dziadek, Katowice 1995, s. 10.

ROZDZIAŁ 4.

STANISŁAW BARAŃCZAK A DOUGLAS HOFSTADTER

4.1. Dwa zakazy

Podjęcie Stanisława Barańczka do przekładu literackiego ma na pierwszy rzut oka całkiem inne korzenie niż Hofstadtera, przede wszystkim dlatego, że czysto filologiczne. Spróbuję w dalszej części dowieść, że kluczowa dla niego kategoria translatologiczna – dominanta semantyczna – ściśle związana jest z analogią Hofstadtera.

Polski poeta swój *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny* rozpoczyna od wyraźnego rozdzielenia terminów „przekład” i „tłumaczenie”. Zgodnie z łacińską etymologią pierwszy z nich to jedynie mechaniczne przeniesienie (łac. *transfero* – ‘przenoszę’) z jednego systemu językowego na drugi, możliwe tylko, gdy mamy na myśli przekład filologiczny. Tłumaczenie natomiast, pochodzące od łacińskiego *interpretor*, czyli ‘wyjaśniam’, ale także ‘rozstrzygam’ i ‘rozumiem’, nie jest prostym przełożeniem, lecz interpretacją. Barańczak podkreśla, że to „eksplikacja tekstu podniesiona do drugiej potęgi”¹⁵⁴, bo w przypadku translacji nie dokonuje się jej za pomocą metajęzyka (jak czyni to interpretacja krytyczna), lecz poprzez „stworzenie analogicznego – analogicznie funkcjonującego – tekstu w innym języku etnicznym”¹⁵⁵. Ta metodologiczna refleksja wydaje się dość oczywista, lecz u Barańczaka wiąże się z inną, powiedziałby ktoś, banalną kwestią, a więc podziałem dzieła literackiego na treść i formę¹⁵⁶. Z absolutyzowania tego podziału wynika przesąd translatologiczny, który został już za Hofstadterem przywołany w tej pracy, a z którym rozprawia się też Barańczak (i nazywa idiotycznym). Przesąd ten głosi, przypomnijmy, że tłumaczenie może być albo wierne lub piękne¹⁵⁷. Nie da się przetłumaczyć wiersza tak, by efekt spełniał oba te kryteria. W takim ujęciu rzeczywiście można by mówić o dwóch rodzajach dobrych tłumaczeń: doskonale oddającym treść, poddającym natomiast sprawę formy (dosłowny przekład filologiczny stanowiłby przykład takiego rozwiązania) lub doskonale imitującym zabiegi poetyckie za cenę utraty niuansów sensu oryginału. Cały *Manifest* Barańczaka to polemika z tym stanowiskiem. Widać zatem wyraźnie, że to punkt,

¹⁵⁴ Barańczak, *Ocalone*, s. 15.

¹⁵⁵ Tamże.

¹⁵⁶ Barańczak w *Manifestie* wprowadza obie te kategorie, używając ich zawsze w cudzysłowie, przy okazji pierwszej w tekście analizy tłumaczenia, tj. wiersza Edwarda Herberta z Cherbury *Echo in the Church* (Echo w kościele).

¹⁵⁷ Tamże, s. 16.

gdzie zbiegają się stanowiska jego i Hofstadtera, który konsekwentnie rozbrajał frazes o tym, że przekład może być albo piękny albo wierny.

Barańczak zastanawiając się, skąd bierze się tyle złych translacji poezji, dochodzi do wniosku, że wynika to z powszechnego przekonania o niskim statusie artystycznym przekładu, które można wyrazić zrezygnowaną konstatacją „ostatecznie to tylko przekład¹⁵⁸”. Zdaniem Barańczaka, słabi tłumacze dopuszczają możliwość formalnych uproszczeń wobec oryginału, nawet za cenę obniżenia jakości przekładu, w imię niemożliwości zachowania w nim zarówno piękna jak i źródłowej treści. Poeta mocno temu się przeciwstawia traktując tłumaczenie jako tekst, który powinien posiadać równą (albo i większą) wartość artystyczną niż oryginał. Barańczak wolałby, żeby tłumacze, którzy nie potrafią spełnić tego postulatu, w ogóle nie brali się do pracy. Nadrzędny cel tłumaczenia, o którym pisze Barańczak, wiąże się z przeżyciem na granicy fizjologii i metafizyki: jeśli wiersz przyprawia czytelnika o dreszcz, jego przekład ma działać tak samo¹⁵⁹. Żeby tak tłumaczyć, trzeba mieć talent, doświadczenie i dobry warsztat. Poza tym Barańczak udziela tylko dwu rad, czy też raczej pisze o dwóch podstawowych zakazach:

1. „Nie tłumacz wiersza na prozę”

Poeta parafrazuje nieco definicję Frosta, gdy twierdzi, że bardziej zgodna z prawdą byłaby następująca wersja: „Poezją jest to, co przepada w tłumaczeniu na prozę”¹⁶⁰. Barańczak zakłada, że tylko potrzeba filologicznego, nieprzeznaczonego do publikacji, przekładu usprawiedliwia przekształcanie oryginalnego tekstu poetyckiego na prozę w nowym języku. Gdyby poeta chciał napisać tekst prozą, to zrobiłby to, zamiast męczyć się z pisaniem wiersza. Poezja, to truizm, posiada cechy, których nie ma proza, dlatego istnieje niezależnie od niej i dlatego wielu pisarzy wybiera ją jako swój artystyczny język. Skrót, synteza znaczeń, organizacja języka, jego semantyzacja – to wszystko obecne w poezji, znika w prozie. Kategoriami formy i treści posługuje się też Eugene Nida, który dochodzi do podobnych wniosków: „W poezji niewątpliwie kładzie się większy nacisk na formę, niż to zwykle bywa w prozie. Nie chodzi o to, że w przekładzie wiersza trzeba poświęcić treść, niemniej treść jest z konieczności ograniczona pewnymi wymogami formalnymi. Rzadko można w tłumaczeniu oddać zarówno treść, jak i formę, zwykle więc poświęca się formę na

¹⁵⁸ Tamże, s. 25.

¹⁵⁹ Tamże, s. 16.

¹⁶⁰ Tamże, s. 33.

rzecz treści. Z drugiej strony, prozatorski przekład wiersza lirycznego nie jest zadowalającym ekwiwalentem oryginału: choćby odtwarzał zawartość pojęciową, wyraźnie zawodzi w odtworzeniu emocjonalnej intensywności i klimatu¹⁶¹. Barańczak ironizuje za Paulem Valerym i pisze, że jeśli wiersz w przekładzie na prozę traci niewiele lub zgoła nic, to najlepszy znak, że mamy do czynienia ze złym wierszem. Tłumaczenie poezji na prozę to „semantyczne okaleczenie utworu”¹⁶². Choć celem takiego zabiegu jest zwykle to, by wiersz, kosztem formalnego wyszukania, stał się w pełni zrozumiały, efekt jest przeciwny: poprzez sztuczne oddzielenie treści wiersza od jego formy gubi się semantyczna przejrzystość. Te dwa poziomy w poezji są tak sprzężone ze sobą, tak połączone i wymieszane, że sztuczne ich dzielenie musi skończyć się katastrofą. Barańczak proponuje, by tę klasyfikację zastąpić „ogólnym pojęciem znaczenia rozumianego jako pełnia semantycznego potencjału, zawierająca się zarówno w bezpośrednio dostępnych lekturze słowach i zdaniach, jak i w poetyckiej organizacji wypowiedzi”¹⁶³. Z tak rozumianą poezją wiąże się wprowadzone przez Barańczaka kluczowe dla jego translatologii pojęcie dominanty semantycznej. Wykształcony na strukturalizmie poeta uważa każde wybitne dzieło poetyckie za „miniaturowy model świata, w którym dosłownie każdy element składowy – od sumy wypowiedzianych wprost twierdzeń do najdrobniejszych atomów pozbawionej w zasadzie samodzielnego znaczenia fonetyki, od przynależności gatunkowej czy nawiązań do tradycji aż do wewnątrztekstowych problemów składni czy gramatyki – może dzięki odpowiedniej organizacji tekstu wziąć udział w procesie wytwarzania znaczeń”¹⁶⁴. Wszelkie te znaczenia podlegają jednej naczelnej zasadzie estetycznej, która nadaje im wspólny kierunek. Ta zasada to dominanta semantyczna, czyli element struktury utworu, który wyraźnie warunkuje wszystkie jego elementy. Zadaniem tłumacza jest odnalezienie tej dominanty w tłumaczonym wierszu, jej interpretacja i wreszcie – przekład utworu. Bez uświadomienia sobie istnienia takiej zasady i bez umiejętności jej rozpoznania tłumacz nie będzie w stanie respektować drugiego zakazu zawartego w *Manifeście* Barańczaka:

2. „Nie tłumacz dobrej poezji na złą poezję”¹⁶⁵.

Ten zakaz podlega oczywiście bardzo subiektywnej interpretacji. Któż ma oceniać,

¹⁶¹ E. Nida, *Zasady odpowiedniości*, przeł. A. Skucińska, w: *Współczesne teorie przekładu*, s. 55.

¹⁶² Barańczak, op. cit., s. 33

¹⁶³ Barańczak, op. cit., s. 35

¹⁶⁴ Tamże.

¹⁶⁵ Tamże.

jakie tłumaczenie jest dobre, a jakie złe? Barańczak uważa, że jakość przekładu jest jak najbardziej stopniowalna, a granice ustala „odpowiedzialna krytyka przekładu”¹⁶⁶. Tłumaczenie jak każda interpretacja może być gorsze lub lepsze, ale nie może być dobre, jeśli nie odnajdzie się dominanty semantycznej.

Jak widać definicja Barańczaka jest bardzo szeroka, a dominanta objawia się na wiele sposobów. Może to być sposób obrazowania, operowania rymem, decyzja genologiczna, intertekstualna referencja, stylizacja. Dominanta może mieć charakter czysto stylistyczny lub odnosić się do rzeczywistości pozajęzykowej, być np. zespołem kulturowych odniesień.

4.2. Centralna analogia

Tłumaczenie jest sytuacją komunikacyjną. Istnieje tekst wyjściowy zapisany za pomocą jednego kodu językowego. Ten materiał jest dekodowany przez tłumacza, który powinien znać zarówno wyjściowy kod, jak i język docelowy. Tłumacz świadomy reguł gramatycznych oraz leksyki obu języków może w łatwy sposób dokonać przekładu, a więc mechanicznego skopiowania w skali 1:1, wynajdując adekwatne zasady gramatyczne i wybierając odpowiedniki oryginalnych słów. W ten sposób urzeczywistnione w oryginalnym tekście decyzje i wybory znajdują swoje odbicie w tekście przekładu. Odbicie to jednak jest koślawe, autor przekładu filologicznego niesie krzywe lustro, efekt nie może być zadowalający. Z tego powodu tłumacz, zwłaszcza tłumacz poezji, musi wykonując swoją pracę interpretować tekst. Oczywiście każdy przekład stanowi interpretację, staje się to jednak dużo bardziej wyraźne w przypadku tłumaczenia wierszy. Komunikat prozą jak każdy tekst jest słabiej lub silniej zidiomatyzowany. Sprawny i świadomy warsztatu tłumacz musi nawet dokonując przekładu filologicznego uwzględniać frazeologizmy, tj. nie tłumaczyć ich dosłownie, tylko szukać odpowiedników. Idiom to najprostszy sposób umocowania komunikatu w kontekście kulturowym. Wyobraźmy sobie taki tekst, fikcyjną relację z meczu koszykarskiego: „Pod koniec czwartej kwarty meczu wydawało się, że drużyna gości miała bezpieczną przewagę, której nie dało się roztrwonić. Już byli w ogródku, już witali się z gąską, gdy nagle dwa celne rzuty za trzy punkty w ostatnich dziesięciu sekundach spotkania zamieniły fetę w sportową stypę”.

W prostym tekście tłumacz na amerykańską odmianę języka angielskiego musi zwrócić uwagę na kilka problemów i mimo wszystko zachować ostrożność. W języku

¹⁶⁶ Tamże.

polskim mówimy „rzut”, gdy chodzi o zagranie mające na celu skierowanie piłki do kosza. Angielski odpowiednik, *throw*, używany jest tylko do określenia rzutów osobistych. Wszystkie inne rzuty z gry nazywane są *shot*, czyli polski ‘strzał’. Gdyby tłumacz napisał *two three-point throws*, tekst zostałby zrozumiany, ale raziłby stylistyczną nieporadnością w wyniku niezgodności z uzusem. W angielskiej relacji przeczytalibyśmy albo *three-point shot*, albo po prostu *three-pointer* (co z kolei nie ma zgrabnego polskiego odpowiednika. „Trzypunktowiec” nie brzmi dobrze). Moglibyśmy również spotkać idiomatyczne wyrażenie *shot from downtown*. Jego etymologia jest niepewna¹⁶⁷, natomiast znaczenie tego zwrotu dla Amerykanina jest oczywiste i obejmuje wszystkie koszykarskie rzuty zza linii trzech punktów. Przekład na język polski utraciłby wszelką idiomatyczność i stałby się nieczytelny. ‘Rzut ze śródmieścia’? Dla świadomego tłumacza to miejsce nie stanowiłoby problemu i nie wymagałoby nawet zastanawiania się. Podobnie wyrazy „spotkanie” i „mecz” w odniesieniu do wydarzenia sportowego. Nie natrafimy w relacjach anglojęzycznych na słowo *meeting*. *Match* tymczasem nie zdziwiłoby nikogo na wyspach brytyjskich, zwłaszcza gdyby chodziło o piłkę nożną. W Ameryce też nikt nie byłby zbulwersowany, ale zdecydowanie naturalniejsze kibicom koszykówki wydałoby się użycie wyrazu *game* jako nazwy jednego konkretnego pojedynku między dwiema drużynami. Te rozterki nie są jednak krytyczne. Bez problemu można znaleźć odpowiednik w języku polskim i angielskim bez utraty sensu ani stylu (z wyjątkiem *from downtown*, ale to wyrażenie potoczne nie znalazłoby się pewnie w oficjalnej relacji). Miejszem dużo trudniejszym niż ewentualne angielskie *from downtown* okazuje się frazeologizm wzięty żywcem z Mickiewicza. Nawet jeśli większość Polaków nie potrafiłaby precyzyjnie określić, skąd pochodzi fraza *już był w ogródku, już witał się z gąską*, to zapewne duża część z tej większości powiedziałaaby, że to z jakiegoś wiersza albo rymowanki. Przede wszystkim każdy w lot zrozumiałby znaczenie i zasadność użycia w tym miejscu takiego właśnie idiomu, gdyż jest on tak mocno obecny w języku polskim, w wyniku uwarunkowań kulturowych i częstości użycia, że stał się czymś więcej niż cytatem z wieszczki - w pełni zrozumiałym idiomem, nawet jeśli używanym niereferencjalnie. Zadaniem tłumacza byłoby tu albo znalezienie odpowiednika, czyli idiomu kulturowo nieobcego odbiorcy anglojęzycznemu, albo rezygnacja z niego na rzecz wyrażenia nieidiomatycznego: *they were sure of their victory; they were confident their victory was secured* itd. Dosłownie przełożona fraza, np. *they've been in the garden already, they've been welcoming the goose already*, Amerykaninowi nieświadomemu jej kontekstu jawiłaby się jako absurdalna.

167 O pochodzeniu *downtown* w koszykówce i swojej wielkiej niechęci wobec tego wyrażenia pisze Hunter S. Thompson w książce *Hey Rube*, New York 2004, p. 24.

Relacja sportowa ma przede wszystkim wartość informacyjną. Ozdobnik stylistyczny zastosowany przez autora można by śmiało pominąć w przekładzie bez większych strat.

Rzecz wygląda zupełnie inaczej w przykładzie poetyckim. Wiersz sam w sobie jest jednym wielkim idiomem. Co więcej, idiomem, z którego nie można zrezygnować w tłumaczeniu. Nie można również poświęcić składających się nań pomniejszych idiomów. Wiersz stanowi misterną tkaninę, w której splecione są funkcja estetyczna, informacyjna, metajęzykowa – stanowią całość otoczoną główną nicią dominanty semantycznej. Rozprucie którejkolwiek z tych nici spowoduje, że w wierszu pojawią się szczeliny naruszające jego estetyczną i semantyczną spójność.

To, co dzieje się w utworze poetyckim, jest w dużo większym stopniu motywowane kryteriami pozatekstowymi niż słowa opisujące sportowe techniki lub slangowe wyrażenia, jak *from downtown*, dużo nawet bardziej niż zidiomatyzowane cytaty pochodzące z literatury pięknej. Wiersz istnieje w tradycji literackiej i kulturowej na poziomie lokalnym, jak i globalnym. Funkcjonuje w realiach społecznych i politycznych. Wszystko dlatego, że jego budulcem jest żywy i plastyczny język bardzo podatny na to, co dzieje się poza nim.

Tekst liryczny jest wyrafinowaną inkarnacją myślenia rozumianego w sposób Hofstadteriański. Składa się z małych elementów, które są automatycznie rozumiane na niskim poziomie. Wchodzą one między sobą w relacje, tworząc skomplikowaną poetycką mapę tekstowych pojęć wyższego rzędu, które powodują, że umysł odbiorcy widzi sieć odniesień, którą wiersz wytwarza zarówno w swoim obrębie, jak i wychodząc poza siebie. Poeta operując treścią, tonem i strukturą, nadaje komunikat, który jest dekodowany w lepiej lub gorzej przygotowanym umyśle odbiorcy. Dekodowanie nie odbywa się automatycznie, w przeciwieństwie do aktu rozumienia znaczenia i celu użycia frazy *już był w ogródku*. Wiersz koncentruje uwagę na sobie, na swoim języku i na sieci, w którą sam jest uwikłany i w którą wikła czytelnika. Interpretując wiersz znajdujemy się w wirze analogii nie tylko budzonych, ale także tworzonych i przekształcanych w umyśle. Wiersz poprzez to, że język realizuje się w nim w najbardziej dynamicznej i żywej formie, nie tylko ożywia uśpione w długotrwałej pamięci skojarzenia, lecz także kreuje nowe. Zderza poznawcze *datum* z *novum*, w tym sensie jest to rzeczywiście budzenie tego, co od dawna istnieje w umyśle.

Tekst liryczny to coś więcej niż jedynie poetycki opis rzeczywistości, to osobna rzeczywistość, która angażuje całe doświadczenie swojego odbiorcy, wymaga uwagi, otwartości i myślenia. Dzieje się to na poziomach niższych: struktury dźwiękowej i rytmicznej, decyzji genologicznych, poszczególnych obrazów i metafor. Ale także na poziomie wyższym, gdy wiersz ujmujemy jako wielki idiom. Jego rdzeń to Barańczakowa

dominanta semantyczna. Ten rdzeń możemy, w duchu rozważań Hofstadtera, nazwać także „centralną analogią”, a więc tym, co kieruje pojęcia obecne w naszym umyśle w stronę zrozumienia wiersza, czyli umieszczenia go na mapie naszego indywidualnego doświadczenia, które z kolei funkcjonuje jako wynik relacji do uwarunkowań pozatekstowych oraz tradycji.

Dominanta semantyczna (centralna analogia) musi stać się również rdzeniem tłumaczenia, ponieważ nieumiejętność jej rozpoznania i translacji powoduje, że poezja gubi się w tłumaczeniu. Wszelkie mniejsze decyzje translatorskie uzależnione są od odkrycia, co jest dominantą, i od pomysłu, jak ją przetłumaczyć. Bez tego niemożliwe okaże się „odwzorowanie niepowtarzalnego głosu autora”, o które, jak uważa poeta, chodzi w przekładzie wiersza¹⁶⁸.

Taka koncepcja przekładu charakterystyczna dla Barańczaka i Hofstadtera może budzić, i budzi kontrowersje, ponieważ rozpoznanie dominanty to czynność subiektywna. A jeśli wszelkie decyzje translatorskie mają być zdeterminowane jej wyborem, może okazać się, że ktoś za cechę drugorzędną i podporządkowaną uznał coś, co dla innego tłumacza stanowiło sprawę kluczową, wyznaczającą kierunek całej interpretacji wiersza. Edward Balcerzan zaznacza, że „każdy autentyczny utwór literacki jest grą kilku dominant, nigdy ostatecznie nie wygraną¹⁶⁹”, Hejwowski pisze natomiast o „hierarchii dominant¹⁷⁰”. Barańczak nigdzie nie stwierdza, że w utworze poetyckim istnieje tylko jedna dominanta. Dominanta semantyczna jest po prostu nadrzędna i stanowi centralną oś, dokoła której obracają się inne wyznaczniki istoty wiersza.

4.3. Duch i Litera

Hofstadter przestrzega, przypomnijmy, przed Pułapką Dosłowności (*Literality Trap*), zastawioną na tłumaczy zbyt skupionych na słowach, a za mało na ideach. Postuluje, by w przekładzie dochować wierności Duchowi, a nie Literze tekstu. Jego stanowisko jest radykalniejsze niż to, prezentowane np. przez Edwarda Balcerzana, który opowiada się raczej za homeostazą Ducha i Litery¹⁷¹. Hofstadter, stojąc po stronie kognitywnej adekwatności,

¹⁶⁸ S. Barańczak, *Przekładanie nieprzekładalnego (I)*, w: *Zeszyty literackie*, nr 43 (3/1993), s. 110.

¹⁶⁹ E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako „wojna światów”*, Poznań 2010, s. 240.

¹⁷⁰ K. Hejwowski, *Iluzja...*, s. 57.

¹⁷¹ Badacz zajmuje się problemem relacji „Ducha” do „Litery” w tekście *Metafory, które „wiedzą”, czym jest tłumaczenie*. Kończy go zdaniem: „Tęgo rodzaju analizy zdają się potwierdzać tezę, iż w tłumaczeniu żadna

gotów jest zaburzyć tę równowagę na korzyść Ducha rozumianego jako generator analogii, ale nie można powiedzieć, by unieważniał rolę językowego i strukturalnego wymiaru wiersza. Kognitywne podejście Hofstadtera i charakter dominanty semantycznej, znoszącej strukturalne rozdzielanie planów wypowiedzi poetyckiej na rzecz szukania integrującego je sensu (sensów), przynoszą zbieżny rezultat, jakim jest usunięcie dychotomicznego podziału wiersza na poziom treści i formy. Zarówno Hofstadterowi i Barańczakowi jawi się on jako sztuczny oraz szkodliwy zarówno dla rozumienia, jak i tłumaczenia poezji, ponieważ musi w konsekwencji prowadzić do uznania wniosku Romana Jakobsona, że poezja jest w gruncie rzeczy nieprzekładalna¹⁷². A przecież gdyby to była prawda, to *Ocalone w tłumaczeniu* i *Le Ton Beau De Marot*, nie liczyłyby po 500 stron.

Sens i struktura w poezji nie są heterogeniczne i odseparowane, lecz sprzężone i nierozzerwalne. Powtórzmy po raz drugi za Barańczakiem: wiersz to „miniaturowy model świata”, w którym każdy element składowy, także formalny, bierze udział w tworzeniu znaczeń, lub jak powiedziałyby Hofstadter: generowaniu obrazów w umyśle odbiorcy. W innym miejscu Barańczak pisze, że „ten sztuczny świat może wydawać się realniejszy niż świat rzeczywisty. A w każdym razie - bardziej przekonujący. Tym, co różni poezję od jakiegokolwiek innego słownego opisu świata, jest zawarta w wierszu (...) jego narzucająca się nieprzypadkowość, „tak-a-nie-inność”, wewnętrzna konieczność. (...) Wiersz prawdziwie wielki (...) zmusza nas do przyznania, iż nie da się w nim nic zmienić: ucięcie jednej sylaby, substytucja jednego przymiotnika, przesunięcie jednego akcentu byłoby jak wyjęcie cegły, po którym wali się w gruzy cały gmach. (...) Wiemy, że światem rządzi przypadek i chaos: a przecież wiersz oświadcza nam, że nie ma w nim nic przypadkowego¹⁷³”. To maksymalistyczne postawienie sprawy powinno sparaliżować każdego tłumacza poezji. Jego zadaniem w końcu jest zrekonstruowanie poetyckiego „gmachu” w innym języku, a zatem musi użyć on innego rodzaju „cegieł”. Wydaje się, że i Barańczak i Hofstadter zaprezentowali skuteczne rozwiązanie, jak tego dokonać, nie tracąc w przekładzie nic z organicznej spójności i nieodzowności, o której mówi poeta w przytoczonym wyżej cytacie.

Badacze ze szkoły Rogera Schanka uważali, że myślenie jest przetwarzaniem wzorców, tzn. każda sytuacja jest rozumiana jako analogiczna do wcześniejszych

decyzja nie odnosi się tylko do *ducha* (z wyłączeniem *littery*), ani tylko do *littery* (z wyłączeniem *ducha*)”, w: E. Balcerzan, *Tłumaczenie...*, s. 181

¹⁷² „Gry słów czy (...) paronomazja króluje w sztuce poetyckiej i bez względu na to, czy jej panowanie jest ograniczone, czy nie, poezja jest nieprzetłumaczalna *ex definitione*”, por. R. Jakobson, *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczołowska, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 49.

¹⁷³ S. Barańczak, *Zemsta ręki śmiertelnej*, w S. Barańczak: *Tablica z Macondo*, Londyn 1990, s. 11n.

doświadczeń. Zestawiane z tym, co obecnie przeżywane, są one przekształcane tak, by obecny kontekst mógł być zrozumiany¹⁷⁴. W takim ujęciu mniejsze znaczenie mają słowa, liczą się przede wszystkim większe kognitywne całości, które można nazwać stereotypowymi wzorcami, ideami, utrwalonymi strukturami. Hofstadter przenosi te rozważania na pole przekładoznawstwa i choć generalnie stoi po stronie nowoczesnych szkół przekładu, które skłaniają się raczej ku tłumaczeniu Ducha niż Litery, lub, jak powiedziałby Barańczak, tłumaczeniu dominant a nie przekładaniu słów, to podkreśla, że jego właściwe miejsce znajduje się gdzieś pomiędzy. Tłumaczenie słów, jako jednostek niosących ładunek estetyczny, brzmienie, rytm, też jest ważne. To właśnie tutaj spotyka się Hofstadter-kognitywista z Hofstadterem-tłumaczem i miłośnikiem poezji. Słowa są istotne, to one budują poezję, tworząc nierozzerwalny związek z jej sensem. Hofstadter w wielu miejscach swojej książki konsekwentnie broni tego stanowiska. Nie absolutyzuje jednak słów. Krytykując intelektualny eksperyment „Chiński pokój” Johna Searla, uważa za aroganckie przekonanie, że słowa opisują rzeczywistość, a nie jej niepewny obraz powstający w naszych umysłach¹⁷⁵. Absolutyzuje za to piękno. Za dobry wiersz uważa taki, w którym słowa tworzą coś zachwycającego – muzycznością, rytmem lub rymem. Wielka poezja ma w sobie „iskrę i błysk” (*spark and sparkle*¹⁷⁶), dobre tłumaczenie nie może ich zgasić. Barańczak myśli podobnie, gdy w swoim stylu drwi z Judith Hemschemeyer, amerykańskiej tłumaczki poezji Anny Achmatowej, która przetłumaczyła jej wiersze nie używając rymów. Broniła tej decyzji argumentując, że w każdym wierszu da się oddzielić „znaczenie” od „muzyki”, a skoro tej drugiej nie da się imitować w języku angielskim, to lepiej z niej zrezygnować na rzecz znaczenia. Barańczak podkreśla, że w rzeczywistości nie istnieje możliwość takiej separacji, „muzyka *jest* znaczeniem, albo przynajmniej jego częścią składową¹⁷⁷”.

Obok nierozzerwalnej pary: forma i treść (*form and content*, Duch i Literatura, muzyka i znaczenie), Hofstadter wskazuje także na inną: referencja i temat. Kognitywista podaje następujący przykład: pewna kobieta skarżąc się koleżance, że jej córka ma fatalną wymowę, pyta: „czyżby w szkole nie uczyli już o różnicy między *lay* i *lie*?¹⁷⁸”. Jak to przełożyć na inny język? – pyta Hofstadter. Proponuje trzy rozwiązania: zostawić angielskie słowa; znaleźć bliskobrzmiące wyrazy w języku przekładu; lub konkretny przykład zastąpić ogólną uwagą na temat niskiego poziomu edukacji, bo gruncie rzeczy tego dotyczy pytanie bohaterki. Odnosi

¹⁷⁴ “Case-based Reasoning”, zob. *Le Tøn Beau*, s. 92

¹⁷⁵ Hofstadter wnikliwie krytykuje Searla w *Le Tøn Beau*..., s. 96-101

¹⁷⁶ Tamże, s. 271.

¹⁷⁷ S. Barańczak, *Ocalone*..., s. 26.

¹⁷⁸ D. Hofstadter, *Le Tøn Beau*..., s. 445.

się ono bezpośrednio do wyrazów *lay* i *lie*, ale jej tematem jest problem jakości szkolnictwa. Hofstadter uważa, że wielu tłumaczy przywiązuje zbyt dużą wagę do referencji, traktując ją ze zgubną nabożnością kosztem tematu. Zdaje się, że ta myśl bliska byłaby Barańczakowi, dla którego to dominanta semantyczna, a nie aptekarsko dokładne odniesienie słownikowe, stanowiło główny drogowskaz, podstawę strategii przekładu. Gdyby tłumacz poezji koncentrował się jedynie na prostej słownikowej referencji, wtedy rzeczywiście wiele wierszy okazałoby się nieprzekładalnych, z prostego powodu: w poezji nie istnieje „prosta słownikowa referencja”. Jest ona głęboka, skomplikowana i osadzona w kulturowych kontekstach, poszerzona przez zmetaforyzowanie, a przez to nie do przetłumaczenia za pomocą automatycznej językowej substytucji.

Ten rozdział chciałbym zakończyć słowami Leonarda Neugera, który tak pisał o Barańczaku-tłumaczu: „(...) pierwotne u Barańczaka jest konkretne przeżycie świata, konkretne doznanie [podkreślenie – M.S], właśnie konkret, w którym odnajduje on miejsce wspólne Shakespeare’a i człowieka współczesnego. Za tym impulsem idzie inny: oto owe doznanie, ów konkret musi zostać zrekonstruowany jako tekst. Przekładać znaczy u Barańczaka powtórzyć ów konstrukt w materiale języka polskiego. Wspólnota międzyludzka (międzyczasowa) staje się wtedy wspólnotą doznawania świata i wspólnotą kształtowania. Translacja w wykonaniu Barańczaka jest wtedy drobiazgową pracą analityczną, jest dochodzeniem do drobin budujących sens poetyckiego dzieła tłumaczonego, poprzez te drobiny bowiem i ich ustrukturuwanie przeświecają owe prymarne doznania i tylko pod warunkiem ich rozpoznania i powtórzenia doznania owe mogą stać się miejscem spotkania z czytelnikiem współczesnym¹⁷⁹”. Neuger, sam zresztą świetny tłumacz, w tych kilku zdaniach pisze oczywiście o dominancie semantycznej („drobiny budujące sens poetyckiego dzieła”), którą rozumie jako „nośnik doznań”. W prezentowanym w niniejszej rozprawie dyskursie słowo „doznanie” dotychczas nie padło. Pojawiały się za to często wyrazy „doświadczenie” oraz „percepcja”. Można spróbować rekapitulację translatorskich reguł, którymi kieruje się Barańczak, przedstawioną przez Neugera, zestawić z koncepcją analogii Hofstadtera. „Doznania”, które tłumacz musi zrekonstruować, wynikają z nałożenia pojęciowej struktury obecnej w jego umyśle na tłumaczony tekst. Owa rekonstrukcja, o której pisze Neuger, byłaby więc poetyckim oddaniem analogii, która powstała w wyniku kontaktu *datum* (mentalnej sieci

¹⁷⁹ L. Neuger, Ocena dorobku naukowego Profesora Stanisława Barańczaka (przedstawiona w związku z postępowaniem o nadanie tytułu Doktora *Honoris Causa* Uniwersytetu Śląskiego), w: „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, s. 231n.

pojęciowej istniejącej w umyśle tłumacza) z *novum* (pojęciami obecnymi w obcojęzycznym tekście). Mechanizm opisany przez Neugera wymaga pewnego doprecyzowania w świetle stanowiska przyjętego w tej pracy. Tłumacz rekonstruuje konkretne doznanie wspólne dla „Szekspira” (tj. autora dzieła oryginalnego) i „człowieka współczesnego” (tj. odbiorcy przekładu). Musi jednak pamiętać, że owa rekonstrukcja odbywa się za jego pośrednictwem, czyli w rzeczywistości tłumacz nie oddaje „doznania” autora tekstu oryginalnego, lecz swoje własne jego „doznanie”, a więc twórczy wyraz analogii, która zrodziła się w jego umyśle. W materiale języka polskiego może on powtórzyć więc jedynie konstrukt, który w jakiejś mierze determinowany jest przez międzyludzkie wspólnotowe „doznawanie” (doświadczenie) świata, ale przede wszystkim poprzez indywidualną percepcję tekstu na skomplikowanej i dynamicznej mentalnej mapie pojęciowej.

Należy w tym miejscu wyraźnie zaznaczyć, że tak rozumiana analogia (tj. w ujęciu Hofstadtera) jest zasadą działania umysłu, mechanizmem myślenia, doświadczania rzeczywistości, która nie podlega kontroli podmiotu poznającego. Nie oznacza to jednak, że prowadzi ona do jego poznawczego ubezwłasnowolnienia. Ten mechanizm stanowi pierwsze stadium percepcji, ale może zostać poddany refleksji i analizie. Także w przypadku tłumacza/czytelnika poezji. Przekładając wiersz, autor przekładu odnosi się do powstających w jego umyśle obrazów i skojarzeń. Może je w przekładzie, zmieniać i/lub odrzucać. Tłumacz, będąc pośrednikiem między autorem oryginalnym a czytelnikiem przekładu, ma więc prawo dobierać różne strategie. Ireneusz Opacki pisząc o interpretacjach Barańczaka (co prawda nie translatorskich, ale zasada jest ta sama) porusza kwestie ich „etyczności”. Badacz zauważa, że poeta nie odczytuje cudzych wierszy „po swojemu”, lecz „dąży do uszanowania tego, co poeta w wierszu zawarł. Do doznania [podkreślenie – M.S.] też tego, co tamten „człowiek z wiersza” przeżył. Nie odczytuje w tych wierszach – siebie, jak to często czynią współcześnie interpretatorzy poezji. Chce odczytać – tamtego, *Innego*, jego doznanie świata¹⁸⁰”. Trudno nie zgodzić się z oceną Opackiego, także gdy zastosować ją to interpretacji translatorskich. Przyjęcie przez interpretatora takiej, zorientowanej na *Innego*, perspektywy stanowi świadomy wybór. Jednak owo „odczytanie tamtego” nigdy nie może być pełne, ponieważ zawsze musi zostać przefiltrowane przez indywidualne, subiektywne doświadczenie, pamięć i punkty odniesienia. Opacki, podobnie jak Neuger, pisze o „doznaniach”. Interpretator/tłumacz przy odpowiedniej etycznej dyspozycji może „uszanować to, co poeta w wierszu zawarł”. Mam natomiast wątpliwości, czy jest w stanie „doznać tego,

¹⁸⁰ I. Opacki, *Katedra i patyk*, w: „Obchodzę urodziny...”, s. 221.

co tamtem *człowiek z wiersza przeżył*”. Empatyczny interpretator ma szansę zrozumieć (lub współ-odczuć) przeżycie Innego, ale nie może go „doznać”. Pozostaje mu poddać się działaniu analogii, by zbliżyć się do owego przeżycia. A w przypadku tłumacza: zbliżyć przekład do tekstu wyjściowego. Barańczak-tłumacz, podobnie jak Barańczak-interpretator pozostaje otwarty na Innego, jednak – co zostanie ukazane w analitycznej części pracy – nigdy nim się nie staje. Umieszcza „przeżycia” Innego (autora tekstu obcojęzycznego), jego „doznania”, w paradygmacie własnej wrażliwości i poetyki.

ROZDZIAŁ 5.

EKWIWALENCJA

5.1. Konteksty

Po długotrwałej i wnikliwej lekturze translatologicznych pism Hofstadtera można dojść do wniosku, że analogia to centralne pojęcie w nauce o przekładzie. Tymczasem analiza najważniejszych XX-wiecznych tekstów z tej dziedziny pokazuje, że wcale tak nie jest, nawet w pracach z zakresu translatologii kognitywnej. U Nidy pojawia się np. słowo *correspondence* (przetłumaczone przez Annę Skucińską jako ‘odpowiedniość’), ale nie wokół niego Nida buduje swoją koncepcję, lecz wokół pojęcia ekwiwalencji, które w nowoczesnej translatoryce stanowi jedną z najważniejszych kategorii. Co ciekawe, nie pojawia się ono jako osobny problem w książkach Hofstadtera. Ekwiwalencja bez wątpienia związana jest z analogią, ale, jak postaram się dowieść w dalszej części tego rozdziału, nie są to synonimy, ponieważ dotyczą innych obszarów doświadczenia. Analogia jest mentalnym procesem umożliwiającym rozumienie poprzez umieszczenie tego co obce, nowe, na istniejącej w indywidualnym umyśle mapie pojęć i doświadczeń. Ekwiwalencja to natomiast sposób, w jaki ten „transfer” oddaje się w tekście za pomocą środków językowych. W przekładzie ekwiwalencja byłaby więc tekstową realizacją analogii.

Historię tego pojęcia w translatoryce przedstawia krótko Hejwowski¹⁸¹. Jako pierwszy użył go w przekładoznawczym kontekście Roman Jakobson pisząc o „ekwiwalencji w sytuacji różnicy”, która „stanowi podstawowy problem języka i główny przedmiot zainteresowania językoznawstwa”¹⁸². Ekwiwalencja to także główny problem tłumaczy i translatologów. Najwięcej miejsca poświęcił jej Eugene A. Nida. Wyszczególnia on dwa rodzaje ekwiwalencji: formalną i dynamiczną. Ta pierwsza, jak pisze badacz, „koncentruje się wokół samego komunikatu – jego formy i treści. Tłumacz zajmuje się takimi odpowiedniościami, jak przekład wiersza na wiersz, zdania na zdanie, wyrazu na wyraz. (...) Najlepszą ilustracją tej strukturalnej ekwiwalencji byłby *przekład-glosa*, w którym tłumacz stara się możliwie dosłownie i zrozumiale odtworzyć oryginalną formę i treść. (...) Przekład

¹⁸¹ K. Hejwowski, *Iluzja przekładu*, s. 21.

¹⁸² R. Jakobson, *O językoznawczych aspektach przekładu*, tłum. L. Pszczołowska, w: *Współczesne teorie przekładu*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009, s. 44.

taki wymagałby licznych przypisów, które pozwoliłyby na jego pełne zrozumienie¹⁸³”. Tak rozumiana ekwiwalencja oznacza zatem dążenie do możliwej identyczności tam, gdzie to jest możliwe. Tam natomiast, gdzie nie da się znaleźć tożsamego odpowiednika, należy tłumaczyć dosłownie, opatrując przekład komentarzem. Ekwiwalencja tego typu nie przydaje się, rzecz jasna, przy przekładzie artystycznym, jednak Nida nie deprecjonuje jej, zaznaczając, że istnieje zapotrzebowanie na oparte na niej przekłady (interlinearne tłumaczenia tekstów starożytnych, specjalistyczne przekłady filologiczne).

Ekwiwalencja rozumiana jako tożsamość, to oksymoron. Hejwowski pisze wyraźnie: „Ekwiwalencja nie oznacza identyczności. Tę oczywistą prawdę trzeba powtarzać, ponieważ zapominają o niej nawet teoretycy przekładu¹⁸⁴”. Nida jednak nie zapomniał. Ekwiwalencja formalna to w jego ujęciu jeden z biegunów przekładu, na drugim znajduje się ekwiwalencja dynamiczna, u podstawy której stoi różnica. Według Nidy „przekład ukierunkowany na ekwiwalencję dynamiczną dąży do pełnej naturalności wypowiedzi i próbuje nawiązywać do sposobów postępowania istotnych w kontekście kultury odbiorcy. Nie wymaga znajomości wzorców kulturowych kontekstu języka źródłowego w celu zrozumienia komunikatu¹⁸⁵”. Jako przykład tłumaczenia opartego na tak rozumianej ekwiwalencji badacz podaje frazę z Listu do Rzymian (16,16) przełożoną przez Philipsa. Oddaje on zdanie brzmiące dosłownie: „pozdrówcie się wszyscy nawzajem pocałunkiem świętym” za pomocą *give one another a hearty handshake all around* (‘wszyscy serdecznie uściskajcie sobie nawzajem dłonie.’ – tłum. A. Skucińska)¹⁸⁶. Używając wprowadzonych już terminów, możemy za efekt zastosowania ekwiwalencji dynamicznej uznać udomowienie. Hejwowski błędnie, moim zdaniem, utożsamia, udomowienie z ekwiwalencją formalną, a egzotyzację – z dynamiczną¹⁸⁷. Jeśli tekst przekładu, jak chce Nida, „nie wymaga znajomości wzorców kulturowych kontekstów języka źródłowego”, to następuje raczej jego naturalizacja. W podanym biblijnym przykładzie zbliżamy autora do czytelnika, usuwając oryginalny kontekst kulturowy. Gdy nałożyć na siebie pojęcia ekwiwalencji formalnej i dynamicznej oraz egzotyzacji i udomowienia, okaże się, że skrajna realizacja pierwszego rodzaju ekwiwalencji równa się absolutnej egzotyzacji, natomiast ekstremalna wersja drugiego rodzaju ekwiwalencji przyniesie efekt w postaci absolutnego udomowienia. Nida sam zaznacza, że

¹⁸³ E. Nida, *Zasady odpowiedniości*, przeł. A. Skucińska, w: *Współczesne teorie...*, s. 56.

¹⁸⁴ K. Hejwowski, *Iluzja...*, s. 26.

¹⁸⁵ E. Nida, *Zasady...*, s. 57.

¹⁸⁶ Tamże.

¹⁸⁷ „Pochodną sporu między *literalistami* a *funkcjonalistami*, zwolennikami tłumaczenia dosłownego i *dynamicznego*, jest rozróżnienie między „udomowieniem i egzotyzacją” sformułowane przez L. Venutiego”. K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2004, s. 46.

choć w XX wieku nastąpiło „wyraźne przesunięcie nacisku z wymiaru formalnego na dynamiczny”, to jednak między oboma biegunami występują stopnie pośrednie, „które reprezentują różne dopuszczalne formy tłumaczenia”¹⁸⁸. Nie fetyszyzuje więc ekwiwalencji dynamicznej. Zaznacza, że nie zawsze można ją zrealizować, podając kolejne przykłady biblijne, np. „Baranek Boży”¹⁸⁹, które, choć „cudzoziemskie”, nie mogą zostać usunięte.

Zgodzę się natomiast z Hejwowskim, że „literalizm i funkcjonalizm (...) nie dostrzegają skomplikowanych operacji mentalnych składających się na proces tłumaczenia”¹⁹⁰. Hejwowski sądzi wręcz, iż „kognitywna teoria przekładu może wyjaśnić całą złożoność tego procesu”. Ma na myśli co prawda Gutta i Tabakowską, ale to samo można powiedzieć o Hofstadterze. Jego spojrzenie na problemy przekładu wydaje się wnikliwsze niż Nidy, który pisząc o ekwiwalencji dynamicznej uniwersalizuje kategorię odbioru. Stwierdza on, cytując Rieu i Philipsa, że przekład zbudowany na ekwiwalencji dynamicznej, opiera się na „zasadzie ekwiwalentnego efektu”¹⁹¹. Pojawia się tutaj słowo, które będzie bardzo istotne w tej pracy. Efekt Nida rozumie w następujący sposób: „Tłumacz stara się nie tyle o dostosowanie komunikatu w języku przekładu do komunikatu w języku źródłowym, ile o relację dynamiczną: o to, aby relacja pomiędzy tym komunikatem i odbiorcą przekładu była zasadniczo ta sama co relacja pomiędzy tym komunikatem i odbiorcami oryginału”¹⁹² oraz w innym miejscu: „swobodny, naturalny styl, tak niezmiernie trudny do uzyskania – zwłaszcza gdy tłumaczony oryginał jest wysokiej jakości – ma zasadnicze znaczenie dla wywołania reakcji odbiorców przekładu przypominającej reakcję odbiorców oryginału”¹⁹³. Badacz, prezentując stanowisko zbliżone do przyjętego przez Hofstadtera, wprowadza tutaj duże uogólnienie. Autor *Gödel, Escher, Bach* ze względu na swoją kognitywną perspektywę okazuje się dużo precyzyjniejszy. Z jego rozważań wyciągamy wniosek, że nie istnieje ustalona relacja między odbiorcą a tekstem. Czytelnik odbiera dany tekst w odmienny sposób niż inni, ale odbiera go inaczej także niż on sam np. kilka tygodni wcześniej. Tłumacz w rozumieniu Hofstadtera, szukając w języku B ekwiwalentów dla tekstowych obrazów

¹⁸⁸ E. Nida, *Zasady...*, s. 57.

¹⁸⁹ E. Nida, *Zasady...*, s. 64. Nie wszyscy się z tym zgadzają. Hofstadter cytuje Willisa Barnstone’a, który w *The Poetics of Translation* pisze o Baranku Bożym: „Nie ma żadnych baranków hasających po lodowych łąkach Arktyki, gdzie mieszkają Eskimosi. Tłumacze eskimoskiej Biblii w miejsce „Baranka Bożego” wybrali „Fokę Bożą” (*Seal of God*). W tym wypadku tłumacze swojego eklezyjastycznego celu upatrywali w dostarczeniu pełnego znaczeń tekstu w języku eskimoskim, zamiast użyć eskimoskiego jako kontekstu do nauki kulturowych znaczeń w angielskim przekładzie hebrajskich i greckich pism” – tłum. własne za: D. Hofstadter, *Le Ton Beau...*, s. 294.

¹⁹⁰ K. Hejwowski, *Kognitywno-komunikacyjna...*, s. 47.

¹⁹¹ E. Nida, *Zasady...*, s. 57.

¹⁹² Tamże.

¹⁹³ Tamże, s. 61.

utworzonych w języku A, musi zdawać sobie sprawę, że percypowane przez niego obrazy cechuje duże zindywidualizowanie, zwłaszcza zaś w przypadku poezji, zatem ekwiwalent zbudowany przez niego w języku przekładu również będzie zakorzeniony w jego subiektywnej mapie pojęciowej. Jeśli zatem translatorskim narzędziem tworzenia analogii jest ekwiwalencja, to rację ma Nida, że musi przybrać ona swoją dynamiczną postać, gdyż jej wariant formalny z natury rzeczy nie nadaje się do budowania analogii, bo operatywny jest tylko wtedy, gdy między tekstem a przekładem zachodzi tożsamość. Nie sprawdza się w Jakobsonowej „sytuacji różnicy”. Trzeba w związku z tym podkreślić, że jedynie ekwiwalencja formalna może zostać uznana za uniwersalną. Ekwiwalencja dynamiczna wywodzi się natomiast z dynamiki umysłu tłumacza, która jest jednostkowa. Nie jest wcale powiedziane, że to, co wydało się tłumaczowi ekwiwalentne, będzie ekwiwalentne dla czytelnika przekładu. Tworzenie więc kreatywnych analogii w przekładzie, o których pisze Hofstadter, ma charakter ekspansywny, bo narzuca odbiorcy zsubiektywizowane obrazy. Rzecz jasna, robi to każdy artystyczny tekst. Oczekuje się tego wręcz od poety, by w jakiś sposób wpłynął na czytelnika za pomocą konstruowanych w języku sytuacji lirycznych. Czy jednak nie jest uzurpacją przyjmowanie tej roli przez tłumacza? W pewnym sensie jest. Ekwiwalencja dynamiczna stanowiąca realizację kreatywnej analogii w tłumaczeniu może zostać uznana za gest przemocowy, ale nie wobec utworu w innym języku¹⁹⁴, lecz wobec odbiorcy, który obdarza tłumacza zaufaniem. Jedyną drogą do uniknięcia owej przemocy jest wybór ekwiwalencji formalnej, tłumaczenia interlinearnego, czy filologicznego, oraz zaakceptowanie wielopoziomowych przypisów w przekładzie.

Olgiert Wojtasiewicz, choć nie użył słowa „ekwiwalencja”, to jeszcze przed publikacją prac Nidy widział omawiany problem w podobny sposób. Pisał: „Tekst *b* w języku *B* jest odpowiednikiem tekstu *a* w języku *A*, jeżeli tekst *b* wywołuje taką samą reakcję (zespół skojarzeń) u odbiorcy jak tekst *a*”¹⁹⁵. Polski badacz zdawał sobie sprawę z nieostrości wyrażenia „taka sama reakcja (zespół skojarzeń)”. Stwierdza wręcz, z czym zupełnie zgadzają się wnioski wysuwane z lektury Hofstadtera, że „można posunąć się jeszcze dalej i powołać się na równie dobrze znane wypadki, kiedy jeden i ten sam tekst (...) u tej samej osoby wywołuje różne reakcje w różnych momentach. (...) Stąd też wynika, że nie może być mowy o takich samych *sensu stricto* reakcjach dwóch różnych ludzi na ten sam tekst, nawet w tym

¹⁹⁴ L. Venuti utrzymuje, że tłumaczenie to *ethnocentric violence*, Hejwowski oddaje to jako „etnocentryczny gwałt”, zob. L. Venuti, *The Translator's...*, s. 20. Określenie to przewija się przez całą książkę.

¹⁹⁵ O. Wojtasiewicz, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, w: *Polska myśl przekładowa. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, s.73.

samym języku”¹⁹⁶. Wojtasiewicz odnosi się co prawda do cybernetyki, a nie kognitywizmu, ale opisuje to samo zjawisko. Rzecz jasna, nie uniemożliwia ono przekładu. W praktyce okazuje się, że owe reakcje często są zbliżone. Problem ten został tu już omówiony – mimo jego istnienia zachodzi komunikacja między ludźmi, a przekłady wciąż powstają. Oddajmy głos ponownie Nidzie: „such a notion as ‘translation is impossible, because it is not exact’ is simply nonsensical, since even communication within a language is never exact or absolute”¹⁹⁷.

Literaturoznawstwo i lingwistyka różnicę w rozumieniu tekstu nazywają interpretacją. Jakobson przeniósł tę myśl na grunt translatoryki: „(...) na poziomie przekładu międzyjęzykowego nie istnieje zazwyczaj pełna ekwiwalencja między jednostkami kodu, chociaż komunikaty mogą służyć jako adekwatne interpretacje obcych jednostek lub komunikatów”¹⁹⁸. Hejwowski pisze z kolei, że „ekwiwalencja to skalowalne – jak najbardziej zbliżone – podobieństwo interpretacji. Ekwiwalencja to pojęcie względne i nie dotyczące samych tekstów, lecz ich rekonstrukcji w umysłach odbiorców”¹⁹⁹. Badacz wypowiada się w kognitywnym duchu. W przytoczonym zdaniu słowo „rekonstrukcja” można zamienić na „analogia”, wtedy duch ten stanie się Hofstadteriański. By taki stał się w pełni należy podkreślić, że każda taka „rekonstrukcja” jest indywidulana. Gdy mowa o przekładzie, pierwszym rekonstruktorem jest tłumacz, zatem to on narzuca swoją interpretację tekstu odbiorcom. Własną i subiektywną, a nie zaprojektowaną i sztucznie zuniwersalizowaną w ramach założonego modelu odbioru w kulturze docelowej. Sam Hofstadter używa zresztą słowa „interpretacja”, gdy pisze o tłumaczeniu poezji. Nie zaskakuje fakt, że stoi ono blisko wyrazu „analogia”: “Poetry translation necessarily involves a large number of searches for complex analogies because one is laboring under the combination of many simultaneous pressures, some of which are explicit and quite sharp (such as a precise syllable count or the constraint of rhyming), others of which are anything but explicit and are subject to endless interpretation (such as the meaning of a word or the tone of a passage). The number of pathways that are tentatively explored is enormous, and the number of compromises made is also large”²⁰⁰. W procesie tłumaczenia eksplorowanie ścieżek (*pathways*) interpretacji

¹⁹⁶ Tamże, s. 74

¹⁹⁷ „Twierdzenie *tłumaczenie jest niemożliwe, bo nie jest dokładne* nie ma sensu, bo nawet komunikacja w obrębie danego języka nie jest nigdy dokładna ani absolutna” – tłum. własne za: Hejwowski, *Iluzja...*, s. 28.

¹⁹⁸ R. Jakobson, op. cit., s. 44.

¹⁹⁹ K. Hejwowski, *Iluzja...*, s. 27.

²⁰⁰ „Przekładnie poezji nieodzownie związane jest z poszukiwaniem wielu złożonych analogii, ponieważ tłumacz pracuje pod równoczesną presją wielu czynników. Niektóre z nich są jawne i wyraźne (jak liczba sylab czy układ rymowy), inne nie są w ogóle jawne i podlegają niekończącej się interpretacji (np. znaczenie słowa albo ton danego fragmentu). Liczba ścieżek eksplorowanych w procesie tłumaczenia jest ogromna, tak jak

oznacza formułowanie w języku *B* rozwiązań ekwiwalentnych wobec zastosowanych w tekście napisanych w języku *A*. Hofstadter powiedziałby raczej analogicznych, ale ważne jest tutaj rozróżnienie zaakcentowane już na początku tego rozdziału: analogia to proces mentalny, ekwiwalencja natomiast to jej tekstowa realizacja w przekładzie. W odniesieniu do translatorskich operacji wykonywanych na tekście pojęcie to jest dużo plastyczniejsze i bardziej adekwatne niż analogia. Odpowiednio zdefiniowany termin „ekwiwalencja” łączy w sobie kognitywną koncepcję analogii Hofstadtera z dyskursem nowoczesnej translatologii. Wiąże się on też ze wspomnianą wcześniej kategorią efektu, która okaże się kluczowa dla analizy przekładów tekstów poetyckich.

5.2. Efekt, substytucja, parafraza

Przytoczmy jeszcze jedną definicję ekwiwalencji, tym razem Lawrence’a Venutiego: “Equivalence has been understood as “accuracy,” “adequacy,” “correctness,” “correspondence,” “fidelity,” or “identity”; it is a variable notion of how the translation is connected to the foreign text. Function has been understood as the potentiality of the translated text to release diverse effects, beginning with the communication of information and the production of a response comparable to the one produced by the foreign text in its own culture. Yet the effects of translation are also social, and they have been harnessed to cultural, economic, and political agendas: evangelical programs, commercial ventures, and colonial projects, as well as the development of languages, national literatures, and avant-garde literary movements.”²⁰¹ Wcześniej wspomniani badacze mówili o “odbiorze” i “interpretacji”. U Venutiego również pojawia się to pierwsze pojęcie (*response*). Ten odbiór, czy też odpowiedź, stanowią efekt działania przekładu. Nośnikiem zaś tego efektu jest ekwiwalencja.

Niezależnie od strategii wybranej przez tłumacza, od jego temperamentu, akt przekładu artystycznego zawsze musi zawierać w sobie element twórczy, wykraczający poza próby kopiowania zdań z jednego języka na drugi. Próby takie są skazane na niepowodzenie z

liczba poczynionych kompromisów.” – tłum. własne za: D. Hofstadter, E. Sander, *Surfaces and Essences. Analogy as the Fire and Fuel of Thinking*, New York 2013, s. 382.

²⁰¹ „Ekwiwalencja rozumiana jest jako “trafność”, „adekwatność”, „poprawność”, „odpowiedniość”, „wierność” albo „tożsamość”. To płynne pojęcie opisujące, w jaki sposób przekład łączy się z oryginalnym tekstem. Jej funkcja rozumiana było jako istniejąca w przekładzie potencjalność generowania rozmaitych efektów, poczynając od przekazywania informacji i wywoływania odpowiedzi porównywalnych do tych wywoływanych przez tekst oryginalny w jego macierzystej kulturze.” – tłum. własne. za L. Venuti, *Translation Studies: an emerging discipline*, in: *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, London 2004, p. 5.

omówionych już tutaj względów. Języki różnią się od siebie zarówno specyfiką gramatyczną i leksykalną, a także ich kulturowym umocowaniem. Jeśli, jak chce Barańczak, każdy wiersz stanowi osobny świat, tłumacz wiersza zajmuje się tworzeniem nowego świata, który jest analogiczny wobec tego zastanego w oryginalnym tekście. Innymi słowy, tłumaczy specyficzny język wiersza zamknięty w innym systemie językowym. Żeby w tak trudnych warunkach ocalić artystyczny wymiar tekstu (jego poetyckość) w tej, jak powiedziałby Balcerzan, „wojnie światów”²⁰², musi decydować się na radykalne kroki, a więc na wprowadzenie kreatywności, elementów *novum*, które stanowią pomost pomiędzy dwiema tekstowymi rzeczywistościami (daną i potencjalną). *Novum*, gdy przyjąć perspektywę poszukiwacza i dekonstruktora analogii, jawi się jako najbardziej interesujący aspekt tłumaczenia. Analogia rozgrywa się przede wszystkim tam, gdzie pojawia się różnica – w tym właśnie miejscu następuje wojna (według Balcerzana) lub handel (według Hofstadtera). Tłumacz wprowadzając *novum* (względem oryginału) chce stworzyć ekwiwalent wobec tego, co oferuje wyjściowy tekst. Ważna tutaj jest etymologia: ekwiwalent pochodzi od łacińskich słów *aequus* (‘równy’) i *valere* (‘być silnym, zdrowym, mieć moc’) i dosłownie znaczy ‘równosilny’. Różnica wprowadzona przez tłumacza może w tym ujęciu odnosić się do zupełnie innych niż oryginalne doświadczeń (kontekstów) oraz być zbudowana za pomocą kompletnie odmiennych środków językowych (czasem wręcz musi, np. gdy pomyśleć o przekładzie z języka polskiego na język chiński). Zmiany tego rodzaju są drugorzędne wobec różnicy na poziomie „siły”, czy też efektu, jaki przełożony wiersz wywiera. Jeśli postulujemy przekład ekwiwalentny, to na tym poziomie różnicy być nie powinno – musi działać z równą „siłą”, co tekst wyjściowy. Efekt, o którym mowa, to jednak nie efekciarstwo, obliczone na wywołanie powierzchownej emotywniej reakcji, lecz raczej sposób oddziaływania na odbiorcę możliwie zbliżony do tego wywieranego przez oryginał. Jak wcześniej zostało wykazane, trudno zakładać tożsamość tak rozumianego efektu, bo w grę wchodzi nie tylko społeczne i kulturowe różnice między zbiorowościami czytelników, lecz także osobność każdego indywidualnego odczytania, chodzi tutaj raczej o jego analogiczność. Każdy ekwiwalent w przekładzie wynika z analogii, lecz nie każdy analogia umożliwia stworzenie translacyjnego ekwiwalentu.

Tak rozumiana ekwiwalencja stwarza przestrzeń dla tłumacza-twórcy, a nie odtwórcy. Nie stanowi zdrady, lecz przeciwnie – płaszczyznę relacji między autorem a tłumaczem. Od

²⁰² E. Balcerzan, *Tłumaczenie jako wojna światów. W kręgu translatologii i translatoryki*, Poznań 2010. Badacz tą metaforą opisuje nie tylko relację między oryginałem a przekładem, ale też między autorami tłumaczeń tego samego utworu.

subiektywnej decyzji tłumacza zależy, czy wybierze ekwiwalent tylko tam, gdzie to konieczne, czy również w miejscach, w których wystarczyłoby dokonać prostego i „równosilnego” przekodowania z języka A na język B czy, używając klasyfikacji Nidy, ekwiwalencji formalnej. Walter Benjamin uważa, że zabieg taki jest niemożliwy. Nawet tłumaczenie jednego słowa musi wprowadzić różnicę – *pain i Brot* to dwa inne wyrazy, a nie przekład absolutnie adekwatny²⁰³. Podobnie zresztą twierdzi Hofstadter w przytoczonym wcześniej przykładzie subtelnie rozróżniającym windy (angielskie *elevator* i francuskie *ascenseur*). Niemożliwa jest zmiana kodu bez choćby najdrobniejszej zmiany sensu. Jedyny w pełni adekwatny przekład to przekład tautologiczny: *pain – pain*, ale byłby możliwy tylko przy założeniu, że istnieje jeden język, wtedy zaś nikt nie potrzebowałby tłumaczy. Nawet wyrażenia onomatopieczne umykają pełnej adekwatności w przekładzie. Psy inaczej szczekają w różnych językach (po polsku „hau”, po angielsku *woof*). Tłumaczenie można by więc zdefiniować jako szukanie tego samego doświadczenia wśród różnic, tak językowych jak i pozatekstowych. W tym sensie nawet najprostsze akty przekładu stanowią zaledwie analogiczne odbicie świata, który przedstawia tekst oryginalny. W przypadku tłumaczenia poezji zadanie wydaje się jeszcze trudniejsze, jeszcze bardziej niewykonalne, dlatego że wiersz nie tylko przywołuje świat zewnętrzny wobec siebie samego, lecz czyni to samemu stając się autonomicznym światem wymagającym przekładu.

Tłumacz-praktyk musi pozwolić sobie na redukcjonistyczne podejście do translatologicznych rozważań zahaczających o ontologię, filozofię języka czy antropologię kultury. Zupełnie przyziemne względy (np. terminy) i teleologiczny wymiar jego pracy (przekład trzeba w jakimś momencie ukończyć) wymuszają na nim robocze założenie, że *chleb – pain – bread – Brot – pao – leipa – psomi – kruh – aran* – to ten sam wyraz w różnych językach i można go tłumaczyć w oderwaniu od rozważań pragmatycznych czy transkulturacyjnych. Można – ale czy trzeba? We wcześniejszej części pracy była mowa o powinności tłumacza wobec odbiorcy przekładu, ale ma on także swoje zobowiązania wobec autora tekstu wyjściowego. Czy tłumacz ma prawo być twórczy tam, gdzie wprowadzanie kreatywnych analogii wydaje się zbędne? Idąc za przywołanym przykładem: czy dopuszczalne jest przetłumaczenie *bread* jako ‘bułka, pieczywo’ albo dokonanie dużo radykalniejszej substytucji w postaci np. ‘kotleta’? Hofstadter dopuszcza takie decyzje, gdy

²⁰³ W. Benjamin, *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, w: *Literatura na świecie*, nr 478-479 (05-06/2011), s. 33. Jarosław Marek Rymkiewicz z kolei w eseju wprowadzającym do własnego przekładu (a raczej, jak podkreśla, imitacji) *La vida es sueño* Calderona pisze, że sam tytuł tego dzieła jest nieprzekładalny: „Tłumacz pragnący wiernie przyswoić polszczyźnie hiszpański tekst (...) musiałby założyć – całkiem przecież bezprawnie – że słowa te są przetłumaczalne z jednego języka na drugi, że *vida* to jest życie, a *sueño* to sen”, zob. J.M. Rymkiewicz, *Co to jest imitacja?*, „Dialog” nr 1/1971.

pozwała sobie i innym tłumaczom *Ma mignonne* na zamianę „konfitur” na różne inne „potrawy”. Jak zostanie pokazane, podobne prawo przyznaje sobie Barańczak, dokonując często drobnych substytucji w miejscach, gdy istnieje równoznaczny odpowiednik (nawet jeśli, jak przekonuje Benjamin, byłaby to sytuacja niemożliwa). Należy wziąć pod uwagę, że owe podmiany często mogą być dyktowane względami metrycznymi czy rymotwórczymi i stanowić świadectwo kapitulacji tłumacza przed formalnymi ograniczeniami. Nigdy jednak nie ma na to dowodów i mało duszne byłoby takie stawianie sprawy. Wydaje się, że wynika to raczej z faktu, że zarówno Barańczak, jak i Hofstadter, za ważniejsze uważają tłumaczenie sensu niż słów. Trzymają się Ducha, nie Litery. Ta opozycja (Duch vs Litera, sens vs słowa) jest dość rozmyta, dlatego sędzę, że lepiej skupić się na stosowaniu precyzyjniejszej kategorii, czyli kognitywnie rozumianej ekwiwalencji. Fortunniej jest zamienić „konfiturę” na „słodki ziemniak”, jeśli w rezultacie przekład będzie oddziaływał na odbiorcę podobnie jak jego oryginalne źródło. Chodzi o to, by atomy przekładu składały się na zintegrowaną całość, która jest ekwiwalentem oryginalnego tekstu zarówno na poziomie semantycznym, strukturalnym jak i fonetycznym, nawet jeśli tę ekwiwalentną integralność zbudowano z istotnych różnic. Tak rozumiana ekwiwalencja może usprawiedliwiać pomniejsze zdrady nawet słów i wersów, które nie przedstawiają dużych tłumaczeniowych trudności.

Etyczną kwestią nie do rozwiązania jest też sam postulat ekwiwalencji. Czy rzeczywiście translacja powinna mieć taką samą „siłę” jak oryginał? Czy tłumacz ma prawo starać się zaprojektować przekład tak, by efekt jego pracy był silniejszy niż tekstu oryginalnego? To oznaczałoby, że wystawia on autorowi niepochlebną ocenę, demonstrując za pomocą przekładu, iż może jego wiersz napisać nie tylko inaczej, ale również lepiej w swoim języku. Ekwiwalencja nie służy wtedy budowaniu relacji poprzez różnice, lecz do ataku. „Wojna światów” nie prowadzi do zawieszenia broni, na którym wszyscy korzystają, ale do zupełnej aneksji tekstu oryginalnego, do sytuacji, w której w społeczności odbiorców zdolnych czytać obie wersje ta źródłowa traci swoją rangę. Tłumacz operując ekwiwalentami o „sile” większej lub mniejszej wobec oryginału (możne je nazwać odpowiednio hiperwalentami²⁰⁴ i hipowalentami), może mieć na celu jednak nie tylko agresję na tekst wyjściowy, lecz również zachowanie balansu na poziomie atomów wiersza, by całościowo osiągnąć jednak „równosilny” efekt.

Krytyczna wobec zasady „ekwiwalentnego efektu” (*equivalent effect*) jest Susan

²⁰⁴ Adam Poprawa używa zręcznego określenia „ekwiwalent z nadwyżką”, synonimicznego wobec wprowadzonego tutaj „hiperwalentu”, można zaproponować inspirowany powyższym synonim „hipowalentu”: „ekwiwalent z deficytem”, zob. A. Poprawa, *Poetycki ekwiwalent z nadwyżką*, „Arkusz” 5/1996.

Bassnett, która uważa, że prowadzi ona często do wątpliwych konkluzji. Badaczka pisze o efekcie w rozumieniu Nidy, a zarzut jej dotyczy przede wszystkim nieprecyzyjnego zdefiniowania obu wyróżnionych przez niego typów ekwiwalencji²⁰⁵. Ujęcie kognitywne nie spowoduje co prawda, że zasada „ekwiwalentnego efektu” nie będzie wiodła tłumaczy na manowce, dopuszczając zbyt daleko idącą kreatywność, jednak perspektywa, uwzględniająca mentalny aspekt tłumaczenia oraz jego zależność od analogii jako funkcji ludzkiego umysłu, pozwoli na ściślejsze, bardziej operatywne, rozumienie ekwiwalencji.

Technicznym terminem, który pojawia się u Hofstadtera, a który można powiązać z tak rozumianą ekwiwalencją, jest substytucja. Jego zdaniem proces tłumaczenia, tak jak inne mentalne procesy, w dużej mierze odbywa się w nieświadomości. Kognitywista wspomina swojego przyjaciela obdarzonego dużym darem do błyskotliwego puentowania cudzych zdań, który mówił, że te zabawne frazy przychodzą do niego same, gdy tylko włączy mu się „detektor puent”. Cały proces nie jest świadomy ani analityczny, te puenty czasem przychodzą do głowy, czasem nie, i zapewne zależą od indywidualnej inteligencji. Hofstadter przenosi to na akt tłumaczenia. Zauważa, że on jako tłumacz posiada podobny detektor działający ciągle na krawędzi nieświadomości. Posiada on trzy równoległe instancje: *syntactic regrouper* (składniowy „przetawiacz”), *semantic substitutor* (substytutor semantyczny) i *phonetic substitutor* (substytutor fonetyczny). Pierwszy mechanizm powoduje, że umysł tłumacza ciągle szuka nowych miejsc dla słów w obrębie przekładu tak, by oddać charakterystyczną dla oryginału potoczność. Drugi służy do ożywiania obrazowania i tworzenia adekwatnych oraz sugestywnych związków między wyrazami w języku docelowym, analogicznych do tych obecnych w oryginale. Trzeci wreszcie, ciągle przetwarza dźwiękowe warianty tłumaczenia²⁰⁶.

Dążąca do wygenerowania ekwiwalencji w przekładzie substytucja semantyczna/składniowa/fonetyczna wynika z analogii, tj. realnej pracy umysłu tłumacza, w którym niektóre akty odbywają się świadomie, a niektóre nie. Najważniejszą i najtrudniejszą w analizie, dlatego że niewymierną, jest substytucja semantyczna. Ponieważ każdy aspekt wiersza, także formalny, może spełniać funkcję semantyczną, znaczeniowo nacechowane będą także zmiany strukturalne oraz fonetyczne (i prozodyczne). Truizmem jest stwierdzenie, że podział na owe trzy warstwy stanowi jedynie przybliżenie. Nie da się ich odseparować: wiersz dzieje się jednocześnie w obrębie swojego sensu, struktury formalnej i brzmienia. Podobnie, trzy rodzaje substytucji występują razem, wpływają na siebie i wynikają jedna z

²⁰⁵ S. Bassnett, *Translation Studies*, New York 2005, s. 35.

²⁰⁶ D. Hofstadter, *Le Ton Beau...*, s. 376.

drugiej. Poezja, jak ją rozumie Barańczak, kondensuje znaczenia w określonych karbach formalnych struktur (w *Tablicy z Macondo* autor pisze: „Przez swoją zwięzłość, tablica rejestracyjna jest emblematem wiersza lirycznego: chodzi w niej o to samo, o sztukę zmieszczenia maksimum znaczeń w ograniczonej liczbie znaków²⁰⁷”). Substytucja semantyczna musi więc zostać uznana za pierwotny i/lub docelowy środek stosowany przez tłumacza oraz – przede wszystkim – pierwotny proces odbywający się w jego umyśle. Sam Barańczak kładzie na to nacisk koncentrując się na identyfikacji i przekładzie dominanty, którą nazywa semantyczną właśnie, a nie np. strukturalną, poetycką, czy estetyczną. Wszystko w wierszu wypływa z tego semantycznego źródła lub nawarstwia się na owym znaczeniowym rdzeniu. Substytucja semantyczna służy więc jako narzędzie do translatorskiej dekonstrukcji owego rdzenia i jego rekonstrukcji w innym języku.

Dlatego też analiza przekładów w drugiej części niniejszej pracy przebiegnie ścieżkami wyznaczonymi przez istnienie różnic między tekstami oryginalnymi a ich tłumaczeniami, wynikających z substytucji semantycznych. Składniowe i fonetyczne zmiany zostaną wzięte pod uwagę w tych przypadkach, w których będą miały krytyczne znaczenie dla realizacji dominanty semantycznej w przekładzie. Zastosowanie substytucji wymienionych przez Hofstadtera stanowi sposób realizacji nadrzędnego celu, którym jest ekwiwalencja, „równosilność” przekładu i oryginału.

Warto w tym miejscu przytoczyć artykuł Jerzego Ziomek²⁰⁸, w którym zajmuje się on ekwiwalencją w sposób pod pewnymi względami zbliżony do spojrzenia Hofstadtera. Badacz, sięgając do etymologii, oddaje znaczenie terminu poprzez „równoważność”, którą definiuje jako „optymalny stosunek odpowiedniości tekstu przełożonego wobec oryginału²⁰⁹”. Jest to nadrzędna ekwiwalencja, która ma miejsce w obrębie trzech relacji zachodzących na semiotycznych poziomach wyróżnionych przez Charlesa Morrisa, a zatem: semantycznym (ten rodzaj odpowiedniości Ziomek nazywa równoznacznością), pragmatycznym (równowartość) oraz syntaktycznym (równokształtność)²¹⁰. Podział ten tylko częściowo pokrywa się z rozróżnieniem Hofstadtera. Narzędziem do zachowania odpowiedniości semantycznej byłby u niego substytutor semantyczny, syntaktycznej – strukturalny. Ziomek, podporządkowując swój podział trójkątowi Morrisa, nie wyróżnia odpowiedniości

²⁰⁷ S. Barańczak, *Tablica z Macondo*, w: *Tablica z Macondo*, Londyn 1990, s. 230.

²⁰⁸ J. Ziomek, *Przekład – rozumienie – interpretacja*, w: *Polska myśl przekładoznawcza*, s. 163 – 193.

²⁰⁹ Tamże, s. 173.

²¹⁰ Nieco inny podział ekwiwalencji proponuje Anton Popovič: e. lingwistyczna (odpowiedniość tekstu i przekładu na poziomie językowym, tłumaczenie „słowo w słowo”); e. paradygmatyczna (odpowiedniość na poziomie gramatyki); e. stylistyczna/translacyjna (odpowiedniość funkcjonalna); e. tekstualna/syntagmatyczna (odpowiedniość formy i kształtu), zob. S. Bassnett, *Translation Studies*, p. 33.

brzmieniowej. Hofstadter tymczasem nie pisze nic o „substytucji pragmatycznej”. Jeśli jednak przyjmiemy za Morrisem, że pragmatyka to relacja między znakiem (czyli, w interesującym nas przypadku, przekładem) a odbiorcą/interpretatorem, wtedy okaże się w kognitywnym ujęciu Hofstadtera każde tłumaczenie jest wielką substytucją pragmatyczną, na którą „pracują” trzy „mniejsze” substytucje (wśród których z kolei prym wiedzie semantyczna). By wyrazić tę myśl ściślej: pragmatyka w Hofstadteriańskiej, kognitywnej wersji dotyczyłaby relacji między siecią pojęć (obrazów) zawartych w tekście, a siecią pojęć obecnych w umyśle tłumacza, czyli zachodzącej między nimi analogii. Tak jak w semiotyce pragmatyka odsyła lingwistę poza tekst w kierunku użytkownika języka, tak w translatoryce kognitywnej analogia odsyła translatologa poza tekst przekładu w kierunku umysłu odbiorcy (a także autora). Co ciekawe, wszystkie zaprezentowane warianty etymologicznego przekładu słowa ekwiwalencja: ‘równosilność’, ‘równoważność’ i ‘równowartość’ są poprawne. Łacińskie *valere* pokrywa każde z tych znaczeń. Ma więc rację Venuti, gdy pisze, iż ekwiwalencja to pojęcie płynne (*variable*).

Wymienione przez Hofstadtera substytucje byłyby zatem trzema sposobami na przeprowadzenie analogii poprzez ekwiwalencję, hiperwalencję lub hipowalencję na różnych poziomach tekstu. Ostatecznym celem tych zabiegów byłoby stworzenie kongenialnego przekładu – to nieprecyzyjne zdanie najprecyzyjniej definiuje zadanie tłumacza poezji.

W świetle tych rozważań istotne staje się rozróżnienie między przekładem a parafrazą. Barańczak odnosząc się do swoich przekładów *clerihews* (‘biografiolów’) autorstwa Edmunda Clerihew Bentleya mówi, że zmiany w nich są już tak daleko idące, że nie można jego wersji nazwać nawet najbardziej swobodnym przekładem²¹¹. I dalej: „Aby osiągnąć to, co w tym wypadku było najważniejsze – komiczny efekt - trzeba było odejść wyjątkowo daleko od znaczeń oryginału: pozostał właściwie tylko sam pomysł wyjściowy. Toteż ten akurat wierszyk Bentleya po namyśle zdecydowałem uznać za utwór własny (...), ale

²¹¹ *O niepowadze z całą powagą. Rozmowa z Bogusławą Latawiec. W: Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 96 n.

Oryginalny tekst Bentleya:

After dinner, Erasmus

Told Colet not to be „blas’mous”

Which Colet, with some heat,

Requested him to repeat.

Przekład Barańczaka:

Gdy sobie wypił filozof Erazm

Wymawiał zwrot „straszny marazm” jako „steraszny merazm”,

A „skradł cnotę lotr damie” jako „...loter damie”.

Wzbudzało to wesołość w całym Rotterdamie.

zaznaczając lojalnie w nawiasie pod tytułem: „Inspirowane przez E.C. Bentleya²¹²”. To punkt, w którym można nie zgodzić się z Barańczakiem. Założonym w tej pracy celem przekładu artystycznego jest semantyczna ekwiwalencja. Analogia zaś to mentalna operacja, stojąca u podstaw konkretnych substytucji, zapewniających ową ekwiwalencję (lub wprowadzających hiperwalencję albo hipowalencję) elementów tekstu, które pozostają w znaczeniowej relacji z oryginałem, nawet jeśli składają się z rozwiązań leksykalnych, stylistycznych, prozodycznych zupełnie innych niż zastosowane w wyjściowym tekście. Jeśli substytucja nie jest wobec niego analogiczna, tj. nie zachodzi owa semantyczna zmierzająca do ekwiwalencji relacja, wtedy można mówić o parafrazie, czyli tekście, wobec którego oryginał stanowi jedynie inspirację, nie domaga się bycia przełożonym, czy ocalonym w innym języku. Nić łącząca tłumacza z autorem zostaje zerwana, bilans handlowy przestaje mieć znaczenie, tłumacz właściwie przestaje być tłumaczem. Analogia w takim rozumieniu byłaby więc koniecznym warunkiem przekładu, bo tylko analogia tworzy relację między obcymi obiektami (także językowymi). Rzeczywiście, wspomniany przez Barańczaka przekład Bentleya na pierwszy rzut oka wydaje się parafrazą. Jeśli jednak za cel tego tekstu uznamy wywołanie efektu w postaci eksplozji śmiechu, wtedy i ten efekt realizowany jest semantycznie, zatem – choć trudno mierzyć poziom poczucia humoru – wersję Barańczaka można uznać za ekwiwalentną mimo zupełnej zmiany dekoracji. Wierszyk Bentleya pełni rolę znacznie większą niż jedynie inspiracji. Hofstadter nie pisze o parafrazie w sensie „przeróbki” jako kategorii odmiennej od przekładu. Takie stanowisko nie mieści się w jego translatologicznym horyzoncie. Parafrazę w jego ujęciu można uznać wręcz za synonim przekładu. Kognitywista polemizuje z Nabokowem, który nazywa kreatywnych tłumaczy „parafrastami” (*parahrasts*), a właściwie wyzywa ich tym określeniem, które sam uważa za pejoratywne. Hofstadter pisze: „(...) Nabokov notwithstanding, paraphrasing is the only way to go, in poetry translation²¹³”.

Jak pokaże analiza, Barańczak, tam, gdzie ucieka od równoznaczności, stara się by przekład był „równosilny”, tj. żeby tekst tłumaczenia wywierał efekt taki jak oryginał, czyli mieścił się w polu wyznaczanym przez boki rozrysowanego przez Hofstadtera trójkąta (semantyka, struktura, brzmienie). Czasem jego tłumaczenia sprawiają wrażenie mocniejszych niż teksty oryginalne, nie w znaczeniu mocy wzruszenia/poruszenia, które wywołują, ale translatorskiej intensyfikacji środków poetyckich zastosowanych przez przekładanych poetów.

²¹² Tamże.

²¹³ „Czy to się podoba Nabokowowi czy nie, parafrazowanie to jedyna metoda w tłumaczeniu poezji” – tłum. własne za D. Hofstadter, *Translator's Preface...*, s. 27.

W analitycznej części tej pracy zostaną zbadane zatem te miejsca, w których Barańczak wprowadza *novum*, w efekcie którego pojawiają się widoczne różnice. Różnica stanowi funkcję analogii, czyli mentalnej próby zrozumienia cudzego doświadczenia. Jak powiedział Ireneusz Kania: „Przekład idealny przestaje być przekładem, staje się oryginałem, sam siebie anihiluje. Różnica jest niezbędna, tyle tylko że tłumacz powinien starać się ją nieustannie zmniejszać²¹⁴”. Z różnic, a nie tożsamości, zbudowany jest przekład artystyczny, bo to one ocalają w nim poezję.

²¹⁴ I. Kania w rozmowie z Zofią Zaleską, *Żaden ze mnie heros atleta*, w: Z. Zaleska, *Przejęzyczenie – rozmowy o przekładzie*, Wołowiec 2015, s. 44.

ROZDZIAŁ 6.

ROBERT FROST *VERSUS* STANISŁAW BARAŃCZAK

6.1. Rekonesans

Jak zostało wspomniane, Barańczak przetłumaczył obszerny wybór wierszy Roberta Frosta, dokładnie 55 utworów, które zamieścił w tomiku wchodzącym w skład serii *Biblioteczka poetów języka angielskiego*²¹⁵. W *Ocalonych w tłumaczeniu* natomiast zajął się omówieniem własnych translatorskich wysiłków, niejako wpuszczając czytelnika do swojego warsztatu. Wśród wielu „autoanaliz” znajdują się tam również rozważania na temat przekładu wiersza *Fire and Ice* Frosta. Warto przyjrzeć się im dokładniej, by zobaczyć, jak praktyczne rozwiązania Barańczaka mają się do tego, co pisał o dominancie semantycznej i sztuce tłumaczenia. Ta „analiza analizy” posłuży także jako pomost łączący teoretyczną sekcję niniejszej rozprawy z częścią skupioną na badaniu przekładów konkretnych tekstów obu poetów.

Tłumacz przedstawia kolejne etapy przekładania opublikowanego w 1920 r. wiersza, wpisując swoje rozważania w schemat, którym kieruje się we wszystkich „mikroanalizach” zawartych w *Ocalonych w tłumaczeniu*. Schemat ten, mogący służyć jako uniwersalne praktyczne *know-how* każdego tłumacza poezji, składa się z trzech „faz”: 1. Rozpoznanie, czyli zdefiniowanie dominanty semantycznej; 2. Zadanie, a więc określenie, co i jak tłumacz musi zrobić, żeby zachować dominantę w przekładzie; 3. Rozwiązanie, czyli napisanie tłumaczenia²¹⁶. Adam Dziadek zauważa, że w wojskowych nazwach poszczególnych etapów tej procedury odzwierciedla się „żołnierskie” podejście Barańczaka do przekładania poezji, samego tłumacza porównując do stratega²¹⁷. Barańczak wpisuje się więc w batalistyczną narrację o translatologii, jakby przepowiadając późniejszą metaforę tłumaczenia jako „wojny światów”, którą posłużył się Balcerzan.

Wiersz *Fire and Ice* stanowi podręcznikową ilustrację tezy głoszącej, że poezja to kondensacja znaczeń na małej przestrzeni tekstowej. To dzieło bardzo krótkie, a przy tym niezwykle pojemne, oparte na językowej i kompozycyjnej dyscyplinie odpornej na wszelkie

²¹⁵ R. Frost, 55 wierszy, przeł. S. Barańczak, Kraków 1992.

²¹⁶ S. Barańczak, *Ocalone...*, s. 382-385.

²¹⁷ A. Dziadek, *Strategia...*, s. 14 i 16.

kompromisy i ułatwienia. Niezwykłe wyzwanie dla tłumacza – z wielu powodów. Barańczak uważa, że główną przyczyną trudności jest misterna struktura rymów i to w niej identyfikuje dominantę semantyczną, zamykając etap rozpoznania. Rymy w tym wierszu Frosta spełniają również funkcje znaczeniowe i kompozycyjne. Przez to, zdaniem poety, tym, co musi przede wszystkim zrobić tłumacz, jest odnalezienie odpowiadającej struktury rymowej w języku polskim, która odegra taką samą rolę i również nie wyniknie z przypadku, lecz będzie umotywowana wymaganiami wynikającym ze świadomego doboru strategii poetyckiej, podporządkowanej dominancie semantycznej. Wybór dominanty jest subiektywny i idiosynkratyczny. Barańczak wybiera strukturę rymową i uzasadnia to w sposób przekonujący, określając zadanie dla tłumacza i tym samym zamykając drugi etap procedury. Czy można za dominantę *Fire and Ice* uznać jakiś inny wyznacznik poetyckości tego tekstu? Zapewne tak, najpierw jednak przyjrzyjmy się temu, jak poeta przeszczepia angielskie rymy na grunt języka polskiego. Oto jak tłumacz-strateg wykonał przyjęte zadanie:

FIRE AND ICE

*Some say the world will end in fire,
Some say in ice.
From what I've tasted of desire
I hold with those who favor fire.
But if it had to perish twice,
I think I know enough of hate
To say that for destruction ice
Is also great
And would suffice²¹⁸.*

OGIEŃ I LÓD

*Jedni twierdzą, że świat nasz zginie w morzu ognia.
Inni - że pod pokrywą lodu.
Temperatura żądz nie jest zbyt łagodna*

²¹⁸ R. Frost, 55 wierszy, s.114.

Wiem coś o tym, więc trzymam z prorokami ognia.
Lecz gdyby świat miał zginąć z jakiegoś powodu
Dwa razy - znam też na tyle nienawiść,
Aby rzec, że zagłada za pomocą lodu
Również nie może nam sprawić
Zawodu²¹⁹.

Dwa pierwsze wersy kończą się słowami *fire* i *ice*. Nie ma wątpliwości, że ich polskie odpowiedniki również muszą stać w pozycjach rymowych. Przekład nie może umieszczać tych wyrazów gdzie indziej, ponieważ są one kluczowe dla całości. Ten problem translologiczny jest pierwotny w literaturze Zachodu. *Iliada* Homera zaczyna się od wyrazu *ménin* (gr. 'gniew' w bierniku), które w efekcie staje się pierwszym słowem literatury europejskiej oraz symboliczną ilustracją fatum wiszącego nad Europą i jej dziejami. Pozycja tego wyrazu jest zbyt ważna – i ze względu na sam tekst i ze względu na historię – by go przestawić na środek bądź koniec wersu. W języku angielskim jest to bardzo trudne z powodu specyfiki struktury składniowej, ale nie niemożliwe, skoro istnieją przekłady zaczynające się od *wrath*²²⁰. Tym bardziej trudno usprawiedliwić polskich tłumaczy, którzy mimo elastyczności języka oddalają gniew Achillesa – może aż tak się go boją? Chyba raczej nie rozumieją, że w dobrej poezji nic nie dzieje się przez przypadek i nawet miejsca, w których pojawiają się słowa niosą istotne znaczenia. Podobnie dzieje w wypadku wyrazów *fire* i *ice* w wygłosach otwierających wersów u Frosta. Pierwsza decyzja świadomego tłumacza podejmuje się właściwie sama: wyrazami w pozycjach rymowych przekładu będą 'ogień' i 'lód'. Barańczak wyjaśnia, dlaczego nie mogą to być np. „płomienie”. Chodzi tutaj o ekspresję ogólnej niszczycielskiej mocy jednego z największych ludzkich lęków. Użycie „płomieni” rozrzedziłoby tę moc. Mowa tu o wszechogarniającym żywiole, a nie jego chwilowej emanacji. Poza tym „płomienie” to rozwlekły wyraz, co jeszcze bardziej rozmywa uniwersalną złowroźność mocno obecną w słowie „ogień”.

U Frosta *fire* rymuje się z *desire*, co Barańczak uważa za rym również semantyczny. Te wyrazy są jego zdaniem „metaforycznie utożsamione”²²¹. Co ciekawe, Barańczak nie zwraca uwagi na to, bo że dokładny rym *fire* – *desire* to przykład kompletnego poetyckiego banału, a to dlatego, że został spopularyzowany przez dziesiątki popowych i rockowych

²¹⁹ Tamże, s. 115.

²²⁰ Przekład E.V. Rieu z 1950 r. i Caroline Alexander z 2016 r.

²²¹ S. Barańczak, *Ocalone...*, s. 382.

piosenek²²². Jest właściwie angielskim odpowiednikiem włoskiej pary *dolore – amore* rodem z festiwalu w San Remo czy naszych piosenkowych utrapień w stylu *miłości – radości*. Prawdą jednak jest, że gdy Frost pisał *Fire and Ice*, ten rym nie był jeszcze oklepany, za to odpowiadał wyrafinowanej prostocie wiersza. Należy też pamiętać, że kategoria rymu gramatycznego w języku angielskim nie stanowi przekleństwa poetów ani pułapki, w którą wpadają piszący pozbawieni podstawowej świadomości warsztatowej. Trudno unikać rymowania tych samych form fleksyjnych w języku pozbawionym fleksji. Oskarżenie Frosta o banalny rym mogłoby wynikać raczej z jego rozpowszechnienia w przestrzeniach dalekich od dziedziny literatury wysokiej. Poety broni jednak fakt, że muzyka pop powstała długo po napisaniu wiersza, choć XXI wieczny czytelnik poezji bez wątpienia skrzywi się czytając *Fire and Ice* po raz pierwszy natknąwszy się na rym, który słyszał w radiu, chcąc nie chcąc, być może kilka razy w ciągu tygodnia.

Barańczak pomija tę sprawę, być może dlatego, że gdy tworzył przekład wciąż nie był to jeszcze problem. Dostrzega za to szereg innych kwestii dużo dla wiersza donioślejszych, również związanych z rymami. Poddaje je intelektualnej analizie, a później poetyckiej i translatologicznej obróbce, pozostawiając efekt w postaci świetnego tłumaczenia, które bezlitośnie zestawia z tłumaczeniami dwojga poprzedników. Zwłaszcza pierwszy tłumacz daje świadectwo niezrozumienia, czym jest ten wiersz. Desperacko próbuje zachować strukturę rymową w ogóle nie zdając sobie sprawy z tego, że w *Fire and Ice* rymy dopiero w drugiej kolejności mają funkcję eufoniczną, przede wszystkim zaś są środkiem semantycznym i kompozycyjnym. Przekład Jerzego S. Sity²²³ gubi wiersz Frosta w płomieniach warsztatowej nieporadności, która warczy na czytelnika złaknionego i spragnionego dobrej poezji. Można przetłumaczyć to lepiej, co Barańczak udowadnia, ponieważ odnajduje analogiczne rozwiązania rymowe, które powodują, że siatka wygłosów w przekładzie również jest nacechowana semantycznie. Czy jest to więc tłumaczenie doskonałe? Jeśli przyjąć, że wyznacznikiem owej doskonałości ma być przetworzenie struktury rymowej na inny język

²²² Tego oklepanego rymu nie wstydzili się m.in. następujący wykonawcy: Bruce Springsteen, Johnny Cash, U2, Madonna, Backstreet Boys, PJ Harvey, Pointer Sisters, Britney Spears, Portishead, AC/DC, Deep Purple, The Pixies, INXS, Nick Cave, Modern Talking, Bob Dylan, Jimi Hendrix, Michael Jackson. Ta bardzo niejednorodna lista daleka jest od kompletności. Tym bardziej należy docenić Jima Morrisona, że w piosence *Light my fire* ten rym nie pojawia się ani razu.

²²³ „Mówią, że zginie świat w płomieniach;
Mówią też, że od lodu.
Sądząc z łaknienia i pragnienia, Wnosiłbym raczej - że w płomieniach.
Lecz jeśli mógłbym wnosić z głodu
Wiedząc, że dość nas przecie warczy,
Rzekłbym, że świetną do niszczenia
Jest również lodu
Garść; że starczy.”

docelowo tak, by rymy po przetłumaczeniu dalej zwracały na siebie uwagę – to na pewno. Trudno będzie zrobić to lepiej niż Barańczak. Pytanie brzmi, czy rymy to faktycznie dominanta semantyczna tego utworu? Czy przypadkiem nie co innego stanowi oś, na którą przede wszystkim zwracamy uwagę. Moim zdaniem za taką dominantę można równie dobrze, lub wręcz w większym stopniu, uznać zwięzłość wiersza Frosta, krótkość wersów, które zawierają dużo treści i są jak ostre gwoździe wbijane w umysł czytelnika jednym uderzeniem młotka każdy. Barańczak w ogóle się tym nie zajmuje, jak gdyby nie uważał tego za istotne, przez to jego wiersz staje się rozwlekły, w porównaniu z oryginałem – wręcz przegadany.

Długość wersów u Frosta w sylabach przedstawia się następująco: 9, 4, 9, 9, 8, 8, 8, 4. U Barańczaka natomiast: 13, 9, 13, 13, 13, 11, 13, 8, 3. Jak widać, tłumacz zmienia nawet schemat heterosylabicznych wersów. U Frosta mamy układ A,B,A,A,C,C,C,B,B, w tłumaczeniu: A, B, A, A, A, C, A, D, E, a zatem 3 „jednostki” sylabiczne ułożone w odpowiednim porządku przeciwko aż 5 jednostkom! Być może ten zarzut jest skrupulancki, na pewno jednak nie bez podstaw można krytykować długość wersów w tłumaczeniu, która powoduje, że dominanta w postaci zwięzłości niemal zupełnie gubi się u Barańczaka, za wyjątkiem ostatniego wersu, który rzeczywiście stanowi zwięzłą kadencję całości, nawet krótszą niż w oryginale – niczym jedno, finalne, uderzenie młotkiem. Poza tym jednak poetycki młociarz musi się nieźle namachać w polskiej wersji *Fire and Ice*, a chyba nie taki był zamysł autora oryginału.

Różnica na poziomie długości wersów jest wytłumaczalna rozbieżnością między cechami obu języków. W angielskim występuje bardzo dużo wyrazów jednosylabowych, składnia jest prostsza, nie ma wydłużających wyrazy końcówek fleksyjnych. Język polski na pewno jest mniej ekonomiczny. Nie usprawiedliwia to jednak aż tak znacznego wydłużenia wersów Frosta. 13 sylab zamiast 9 to duża zmiana. A 9 to znowu nie tak mało, nawet w języku polskim. Nie jest to kwestia braku umiejętności Barańczaka – oczywiście – tylko tego, że tłumacz nie uznał tego aspektu za kluczowy. Bez znajomości oryginału na pewno nie brakowałoby czytelnikowi owej zwięzłości, jednak obecna u Frosta stanowi dystynktywną cechę tego wiersza, wyznacznik jego poetyckości.

Wybory tłumacza są subiektywne, Barańczak perfekcyjnie realizuje swoje założenia translatologiczne, nie można przy tym powiedzieć, by w wypadku *Fire and Ice* wyczerpywały one problem.

Hofstadter nie uznałby chyba wiersza *Ogień i lód* za doskonały przekład, ponieważ strukturalnie nie jest on analogiczny, a struktura odgrywa w nim również semantyczną rolę. Jak już zostało powiedziane, tłumaczenie Barańczaka w ogóle nie zwraca uwagi na zwięzłość,

taka kategoria nie pojawia się w głowie polskiego czytelnika niezaznajomionego z oryginałem. Doświadczy on więc innego tekstu – co jest naturalne, będzie to tekst ogołocony z jednej istotnej właściwości. Nie oznacza to, że będzie to wiersz zły, bez wątpienia jednak coś u Barańczaka zostało utracone. Prawdopodobnie poeta uznał, że nie jest to tak ważne, by było konstytutywne dla odbioru całości. Można się z tym zgodzić lub nie. Barańczak jako tłumacz mógł dokonać takiego wyboru.

Czy można w przekładzie obronić obu dominant? Struktury rymowej nacechowanej semantycznie oraz pełniącej podobną funkcję zwięzłości? Pewnie tak i pewnie mógłby to zrobić Barańczak, gdyby uznał to za istotne. W Internecie można odnaleźć przekład użytkownika występującego pod pseudonimem Nestor:

Mówią, że świat pochłonie ogień
Mówią, że lód
Znając smak pożądania mogę
Zgodzić się, że to będzie ogień
Lecz gdyby świat miał zginąć znów,
Wiem też dość o nienawiści
By rzec, że równie dobry lód
Aby niszczyć,
*Bo jest go w bród*²²⁴.

Ten przekład zachowuje strukturę rymów i krótkość wersów (liczba sylab: 9,4,9,9,8,8,8,4,4). Podobnie jak Barańczakowi autorowi tłumaczenia nie udaje znaleźć się semantycznego rymu do początkowego słowa *ogień* (tutaj mamy: *ogień* – *mogę*, a u autora *Widokówki z tego świata*: *ognia* – *łagodna*), który odpowiadałby Frostowemu *fire* – *desire*. Ponadto można Nestorowi postawić dwa dużo poważniejsze zarzuty. Angielskie *would suffice* jest dwuznaczne: może chodzić o to, że lodu starczy ilościowo, by zniszczyć świat, ale także o to, że jest odpowiedni jakościowo, czyli wystarczająco dobry jako środek do przeprowadzenia apokalipsy. Barańczak rezygnuje z tej dwuznaczności, ale zachowuje co innego: *zagłada za pomocą lodu / również nie może nam sprawić / Zawodu*. To zakończenie wiersza jest ironiczne i beztroskie. Ludzie w rzeczywistości woleliby zapewne, żeby zagłada jednak „sprawiła zawód”, tj. nie odbyła się. Byłoby świetnie, gdyby okazało się, że lód w przeciwieństwie do ognia nie jest w stanie zniszczyć świata. Frost wyraził to następująco : *To*

²²⁴ <http://forum.mlingua.pl/archive/index.php/t-140.html>

say that for destruction ice / is also great / and would suffice. Użycie przymiotnika *great* w tym kontekście to bardziej subtelna ironia niż u Barańczaka, ale działa tak samo – wprowadza pozytywny rys do myśli o totalnej zagładzie. Nestor tymczasem traci zarówno obecność u Frosta dwuznaczność, jak i ironię, którą udało się zachować Barańczakowi. Oba te aspekty, ironia i dwuznaczność, wpisane są w styl całego wiersza, w jego ton, który jest stoicki i w sumie dość lekki. Frost pisze *I hold with those who favor fire*, Barańczak: *trzymam z prorokami ognia*. Oba warianty są stylistycznie nacechowane, brzmią kolokwialnie, w przeciwieństwie do neutralnego *mogę / zgodzić się, że to będzie ogień* w wersji Nestora. To drugi zarzut wobec tłumaczenia z Internetu: Nestor zachowując strukturę rymów i zwięzłość, zapomina o stylu, jego tłumaczenie jest suche i bez życia, pozbawione lekkości ważnej zwłaszcza w zakończeniu.

Zdaje się, że Barańczak rozumiał to ryzyko i poświęcił zwięzłość na rzecz języka bardziej odpowiadającego stylistycznym decyzjom Frosta.

Ten przykład translacji krótkiego wiersza pokazuje wstępnie i bardzo ogólnie warsztat Stanisława Barańczaka jako tłumacza. W *Ocalonych w tłumaczeniu* w przypadku każdego utworu, nawet jeśli nie zostaje wyrażone to *explicite*, pierwszym krokiem na drodze do stworzenia przekładu jest odnalezienie dominanty semantycznej. W dalszej części tego rozdziału znajdzie się szczegółowe omówienie problemów translatorskich, które poezja Frosta postawiła przed tłumaczem, oraz wybranych przez niego strategii, by problemy te rozwiązać.

6.2. Uzurpacja

Fire and Ice to słynny utwór, ale sławą nie dorównuje wierszowi *Stopping by woods on a snowy evening*, który Barańczak nazywa wręcz „najpopularniejszym utworem w historii amerykańskiej liryki”²²⁵, ubolewając jednocześnie, że jego obowiązkowa obecność w podręcznikach szkolnych spłaszcza i trywializuje odbiór, gdy tak naprawdę to wyrafinowana i wieloznaczna poezja²²⁶. Wśród 55 wierszy Frosta przetłumaczonych przez Barańczaka znalazł się, oczywiście, i ten. Trudno bez niego wyobrazić sobie kompetentnie ułożoną antologię

²²⁵ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny manifest translatologiczny*, w: *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków 2004, str. 57.

²²⁶ S. Barańczak, *Znajomość z nocą*, w: *Robert Frost 55 wierszy*, Kraków 1992, s. 34.

twórczości amerykańskiego poety-laureata. Barańczak i w tym przypadku swoje tłumaczenie poddaje analizie, tym razem także porównawczej, zestawiając je z wariantem autorstwa Ludmiły Marjańskiej. W swoim stylu wymierza jej kilka celnych, krytycznych ciosów, choć łaskawie też przyznaje, że tłumaczka „poradziła sobie”²²⁷. Ten porównawczy aspekt nie będzie tutaj brany pod uwagę²²⁸, zwłaszcza że Barańczak większość tekstu poświęca konkurencyjnemu tłumaczeniu, samemu usprawiedliwiając tylko jeden swój translatorski wybór – istotną zmianę w drugim wersie ostatniej, najważniejszej strofy, która stanowi klucz do zrozumienia całości utworu, dominantę semantyczną, katalizator całego wysiłku interpretacyjnego:

STOPPING BY WOODS ON A SNOWY EVENING

*Whose woods these are I think I know.
His house is in the village though;
He will not see me stopping here
To watch his woods fill up with snow.*

*My little horse must think it queer
To stop without a farmhouse near
Between the woods and frozen lake
The darkest evening of the year.*

*He gives his harness bells a shake
To ask if there is some mistake.
The only other sound's the sweep
Of easy wind and downy flake.*

*The woods are lovely, dark, and deep,
But I have promises to keep,
And miles to go before I sleep,
And miles to go before I sleep*²²⁹.

PRZYSTAJĄC POD LASEM W ŚNIEŻNY WIECZÓR

*Wiem, czyj to las: znam właścicieli.
Ich dom jest we wsi; gdzieżby mieli
Dojrzeć mnie, gdy spoglądam w mroku
W ich las, po brzegi pełen bieli.*

*Koń nie wie, czemu go w pół kroku
Wstrzymałem: żadnych zagród wokół;*

²²⁷ Tamże, s.35.

²²⁸ Porównaniem obu przekładów zajęła się Ewa Rajewska, zob. Rajewska E., *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, s. 139-143.

²²⁹ R. Frost, 55 wierszy, tłum. S. Barańczak, Kraków 1992, s. 121.

*Las, lód jeziora – tylko tyle
W ten najciemniejszy wieczór roku.*

*Dzwonkiem uprząży koń co chwilę
Pyta, czy aby się nie mylę.
Tylko ten brzęk – i świst zawiei
W sypiącym gęsto białym pyle.*

*Ciągnie mnie w mroczną głęb tej kniei,
Lecz woła trzeźwy świat nadziei
I wiele mil od snu mnie dzieli,
I wiele mil od snu mnie dzieli.²³⁰*

Wspomniane radykalne przesunięcie dzieje się między ‘obietnicami’ (*promises*) u Frosta a ‘nadzieją’ u Barańczaka (*But I have promises to keep/Lecz woła trzeźwy świat nadziei*). Wers przekładu nie ma nic wspólnego z oryginałem, zdaniem tłumacza – pozornie²³¹. Dokonuje się tutaj ewidentna substytucja semantyczna, która na pierwszy rzut oka nie nosi żadnych znamion adekwatności – jest, jak powiedziałby Hofstadter, bardzo znacznym rozciągnięciem smyczy łączącej oryginał i przekład. Skąd wzięła się tak odważna decyzja tłumacza?

Zacząć należy od tego, że strategię translatorską Barańczaka determinuje częściowo jego własna całościowa interpretacja programu poetyckiego Frosta. Tłumacz przedstawia ją w swoim esej poświeconym twórczości poety z Nowej Anglii²³². Rozprawia się z powierzchownym odbiorem jego twórczości związanym z (także powierzchowną i ograniczoną) recepcją jego pozaliterackiego wizerunku – ogorzałego amerykańskiego farmera, człowieka prostych emocji i uczuć, który może tworzyć tylko w adekwatny do swojej osobowości sposób, tj. pisać idylliczne wiersze, opiewające amerykańską wieś, uczciwe na niej życie wśród przyjaznej natury, przyzwoitych ludzi i ciężkiej fizycznej pracy. Te wszystkie elementy u Frosta występują, owszem, gdyby jednak na tym jego poezja się kończyła, nie byłaby specjalnie interesująca. Zapewne taki jednowymiarowy odbiór, rezonujący z purytańskimi ideałami Stanów Zjednoczonych, zapewnił Frostowi rozgłos, nagrody Pulitzera i status poety-laureata, ale dopiero wnikliwa lektura, zejście głębiej, pozwala dostrzec, jak wielowymiarowa i trudna jest to poezja. Barańczak nie odkrywa tutaj, *nomen omen*, Ameryki, bo już pod koniec lat 50. ówczesna młoda krytyka w Stanach zaproponowała inne odczytanie Frosta²³³, podkreślając, że w istocie jest to poezja mroku, a jej

²³⁰ Tamże, s. 120.

²³¹ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny...*, s. 61.

²³² S. Barańczak, *Znajomość z nocą*, s. 5-36.

²³³ Zrobiła to ustami Lionela Trillinga, który w 1959 r., podczas odczytu z okazji osiemdziesiątych piątych

arkadyjskość i spokój wiejskich łąk to jedynie pozór, wierzchnia warstwa, którą należy zdrapać, by zobaczyć to, co ukryte. Wtedy taka interpretacja wywołała sensację i oburzenie, dla Barańczaka wiele lat później natomiast stanowiła już oczywisty sposób lektury.

Dla niego Frost jest poetą napięcia pomiędzy powierzchnią (lub dostępną publiczności maską) a ukrytą głębią (schowaną, prywatną twarzą)²³⁴. Napięcie to istnieje zarówno na poziomie obrazowania używanego przez Frosta, które na pierwszy rzut oka jawi się jako sielankowe, pogodne, pozbawione jakiegokolwiek niepokoju, jak i na poziomie formalnym: Frost słynął z używania prostego języka, właściwie zapisu języka mówionego typowego dla mieszkańców wiejskich regionów Nowej Anglii, gdzie sam budował gospodarstwo i swój wizerunek farmera, któremu niestraszne rąbanie drwa na opał. Ten język to też jedynie „maska”, ponieważ za jego prostotą kryje się warsztatowa maestria. Frost powiedział, że nigdy nie użyłby w wierszu słowa, którego wcześniej nie usłyszał w rozmowie²³⁵. Stosuje tę dyrektywę konsekwentnie, umieszczając potoczność w karbach poetyckich ograniczeń – metrycznych i intonacyjnych, stosowanych przez niego w sposób przezroczysty, a działających tak silnie, że podczas lektury jego wierszy nie ma się nigdy wrażenia, że czyta się prozę poddaną sztucznej segmentacji. To wydaje się oczywiste w przypadku późniejszych liryków cechujących się zwięzłością, tradycyjną strofiką i przeróżnymi układami rymowymi, ale staje się uderzające podczas lektury jego, być może najlepszych, wierszy z tomu *North of Boston*, które ułożone są w konwencji udramatyzowanych dialogów pisanych wierszem białym. Regionalizmy, kolokwialność, proste słownictwo i świadome gramatyczne niezręczności – wszystko to zamknięte w poetyckim rytmie, który w cudowny wręcz sposób zamienia wernakularną prostotę w najgłębszą poezję. A może lepiej powiedzieć: ukrywa najgłębszą poezję w kolokwialnej prostocie, nie anulując, nie deprecjonując tej drugiej.

Opisana wyżej dialektyczność – powierzchnia/głębia, maska/twarz – realizuje się też w omawianym wierszu. Na wierzchu to obrazek nadający się na ilustrację świątecznej (*najciemniejszy wieczór roku*, a więc czas przesilenia zimowego i Bożego Narodzenia) piosenki: las, padający śnieg, wiatr tańczący z jego płatkami, zamarznięte jezioro, nawet dzwoneczki przy uprzęży konia (*bells*, zatem jesteśmy blisko najpopularniejszej świątecznej piosenki rodem z Ameryki). Dopiero czwarta strofa wprowadza kompletnie inną perspektywę: pojawia się mrok, bo las jest ciemny (*dark*), lecz nie tylko: przy *wood* stoją jeszcze dwa epitety: ‘głęboki’ (*deep*) oraz ‘uroczy’, ‘śliczny’ (*lovely*). Barańczak zachowuje je wszystkie,

urodzin poety, określił go mianem „poety przerażającego” (*terrifying poet*), zob: S. Barańczak *Znajomość z nocą*, s. 26.

²³⁴ Tamże, s. 23.

²³⁵ Tamże, s. 18

nie zachowując żadnego z nich. Mroczny u niego jest nie las, lecz jego głębia (*gląb*). Przymiotnik *deep* staje się więc rzeczownikiem, a *dark* nie zmienia swojego gramatycznego ani stylistycznego statusu, opisuje jednak właściwość lasu (jego głębię), a nie sam las. Te drobne przesunięcia nie zmieniają sensu tego wersu. Można wręcz uznać, że w tym wypadku do głosu dochodzi raczej substytutor składniowy. Semantyczna instancja (pod)świadomej substytucji pojawia się na początku wersu. Przymiotnik *lovely* zostaje zastąpiony czasownikiem *ciągnie (mnie)*. Barańczak uzasadnia ten wybór przy okazji krytyki rozwiązania zastosowanego przez Marjańską w następujący sposób:

„Notabene słowo *lovely*, przez to, że obok *piękna* zawiera w sobie też znaczenie *powabu* czy *uroku*, może w tym wierszu – i powinno – być rozumiane jako *wabiący, kuszący, pociągający*”²³⁶

To wyjaśnienie pisane przez kogoś bardzo pewnego swojej decyzji („i powinno”!) nie całkiem przekonuje. Wariant Barańczaka oparty na przesunięciach składniowych i istotnym semantycznym broni się, można wręcz powiedzieć, że jest świetny, natomiast jego uzasadnienie nie wydaje się logiczne ani etymologicznie zasadne. *Lovely to* przymiotnik występujący u Frosta w funkcji przydawkowej, Barańczak na potrzeby przekładu usiłuje rozumieć go predykatywnie – stąd imiesłowy czynne zaproponowane w powyższym cytacie, czy czasownik *ciągnie* w wierszu. Tymczasem Frost nie użył formy partycypialnej (np. *charming*), lecz po prostu przymiotnika, któremu aktywna moc czarowania, zauroczania, przyciągania, wabienia – została nadana przez tłumacza nieco na siłę. Dogmatyczne „i powinno” tylko potwierdza, że sam Barańczak nie był tak do końca przekonany o celności własnego uzasadnienia. Powtórzmy jednak – semantyczne przesunięcie jest uprawnione, wpisuje się logicznie w całość przekładu, nie potrzebuje jednak owego nielogicznego i nieadekwatnego usprawiedliwienia.

Jeszcze odważniejszy ruch na translatorskiej szachownicy Barańczak wykonuje w kolejnym wersie. Nie ma u niego ani słowa o obietnicach, których ma dotrzymać podmiot liryczny (*But I have promises to keep*), pojawia się za to kolejna siła obok tej, która ciągnie w mroczną głębię kniei, tym razem jest to wołający *trzeźwy świat nadziei*. By obronić tę substytucję Barańczak schodzi z katedry Tłumacza, który Wie, Jak Powinno Się Tłumaczyć i, dopuszczając możliwość pojawienia się krytycznych obiekcji, zostawia czytelnika z pytaniem, czy ta decyzja to „przeinterpretowanie”, czy raczej, jak woli Barańczak, wers zgodny z podstawowym sensem wiersza²³⁷. W tym miejscu istotna staje się dwuznaczność

²³⁶ S. Barańczak, *Mały, lecz maksymalistyczny...*, s. 61.

²³⁷ Tamże

słowa „wiersz”. Jeśli chodzi o cały tekst, to przekład tej linijki zgodny jest z jego podstawowym sensem. Jeśli zaś mowa jedynie o wersie, to zauważamy tutaj całkowity brak adekwatności. Dlaczego? W jaki sposób Barańczak odchodzi od sensu tego wersu?

Jak zostało już wspomniane, Frost to poeta napięcia między poziomami – powierzchnią i głębią. Barańczak podchodzi do sprawy bardziej dialektycznie i zamiast o napięciu mówi o syntezie tych dwóch warstw, która nieustannie dzieje się w poezji Frosta. Również w oryginalnej wersji interesującego nas tutaj wiersza. Frost robi to bardzo subtelnie. Musimy się wczytać w tekst, by zrozumieć, że *the darkest evening of the day* to przesilenie zimowe, punkt kryzysowy – ciemność trwa najdłużej, ale jej panowanie właśnie się kończy – od tego momentu powoli zacznie zwyciężać jasność. Tej zawoalowanej antytezie towarzyszy bardziej oczywista – już wspomniana: sielankowy opis polnej zimy, bieli i dzwonków przeciwstawiony mrocznemu (ale i uroczemu) lasowi. Frost operuje tylko konkretnymi rekwizytami, nie abstrakcjami. W tym wierszu nie pojawiają się emocje ani słowa je opisujące. Ta powściągliwość typowa dla jego poezji zachwyciła Brodskiego:

“I was absolutely astonished at the sensibility, that kind of restraint, that hidden, controlled terror. I couldn’t believe what I’d read.”²³⁸

Zwracał na nią uwagę również Barańczak pisząc o dwoistości Frosta. Bezbłędnie manewr tłumacza rozpoznała Ewa Rajewska:

„(...) Rzecz w tym, że opisywany przez niego Frost miał być poetą tworzącym wiersze „dwupłaszczyznowe”, a w przekładzie niemal znika płaszczyzna pierwsza, „powierzchnia”, dominująca w tłumaczeniu Marjańskiej, od razu ustępując miejsca „głębi”. (...) Frost w wyborze i przekładzie Barańczaka okazuje się bowiem poetą metafizycznym, stawiającym pytania o porządek świata, a dokładniej o różne porządki świata ludzkiego i świata natury(...)”²³⁹

Dodajmy, że „powierzchnia” dominuje nie tylko w przekładzie Marjańskiej, ale także w wierszu Frosta. Dominuje dlatego, że powierzchnię zawsze widać od razu, jako pierwszą, to ona nam się narzuca, dostęp do głębi wymaga gestu zanurzenia albo chociaż wysilenia oczu. Głębia jest ukryta pod powierzchnią. Metafizyka w poezji Frosta czai się pod sielanką i śniegiem.

²³⁸ „Byłem całkowicie zadziwiony wrażliwością, tym rodzajem powściągliwości, tym ukrytym, kontrolowanym prerażeniem. Nie mogłem uwierzyć w to, co przeczytałem” – tłum. własne.

Cyt. za: D. Butchard, *Twin Passions: Joseph Brodsky’s love of poetry in English*, w: *Russia Beyond the Headlines*, maj 2015
(http://rbth.com/literature/2015/05/20/twin_passions_joseph_brodskys_love_of_poetry_in_english_46175.html)

²³⁹ E. Rajewska, *Stanisław Barańczak...*, s. 143n.

Termin „metafizyka” sprawia kłopot swoją pojemnością. To słowo-worek²⁴⁰. W tekstach Barańczaka i o Barańczaku pojawia się ono bardzo często. Po pierwsze, jako określenie twórczości angielskich poetów barokowych (Donne’a, Herberta, Vaughana itd.). W tym wypadku to tylko przymiotnik taksonomiczny ułatwiający pracę historykom literatury, bardzo jednak związany z drugim, najistotniejszym dla Barańczaka, znaczeniem tego słowa. Nie chodzi nigdy Barańczakowi o metafizykę rozumianą jako dział filozofii, arystotelesowską „filozofię pierwszą”, zajmujący się tworzeniem spójnych systemów opisujących rzeczywistość w jej najwyższym ontologicznym wymiarze, które w odróżnieniu od nauk szczegółowych wyjaśniają każdy jej aspekt. Mowa jest zawsze o potocznym rozumieniu metafizyki, a więc o sposobie myślenia opartym na odniesieniu do transcendencji, a co za tym idzie skupionym na granicznych pytaniach o sens życia, jego koniec, miłość, nienawiść. Barańczak pisząc o angielskich poetach metafizycznych zauważa: „Podstawowym paradoksem, z którego w gruncie rzeczy wywodzą się wszystkie inne, jest w *poezji metafizycznej* problem miejsca człowieka we wszechświecie.”²⁴¹ W innym miejscu zaznacza zaś, że „cała *poezja metafizyczna* stoi pod znakiem teleskopu i mikroskopu, owych *dwu nieskończoności* Pascala”.²⁴² Te dwie ogólne myśli opisują dobrze poezję Frosta, ale rzecz jasna nie można uznać go za kontynuatora angielskiego baroku. Tak ze względów warsztatowych - Frost nie uprawiał przecież poezji konceptualnej - jak i tematycznych - nie można nazwać jego twórczości religijną (tj. nie pojawiają się w niej, inaczej niż u angielskich metafizyków, bezpośrednie odniesienia do Chrystusa czy chrześcijaństwa). Metafizyczność Frosta byłaby raczej poetyckim zwrotem ku, cytując za Barańczakiem H.J.C. Griersona, „roli ducha ludzkiego w wielkim dramacie egzystencji”²⁴³. Jego twórczość zaś stanowiłaby reakcję na ów dramat, który wykracza, zgodnie z etymologią słowa „metafizyka”²⁴⁴, poza poziom fizyczny, mierzalny i naukowo weryfikowalny, wymyka się osadzonemu w materialistycznym paradygmacie konkretowi, dotykając nie-scjentystycznego wymiaru duchowego.

Ten punkt widzenia, *modus* oglądania świata i ludzi jest bliski Barańczakowi.

²⁴⁰ Historia oraz znaczenie pojęcia, jego relacja wobec ontologii: zob. W. Stróżewski, *Ontologia*, Kraków 2003, s. 21-55. Termin ten jako kategoria literaturoznawcza został przeanalizowany przez E. Sołtys-Lewandowską w: „O ocalającej nieporządek rzeczy” *polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków 2015. Szczególnie interesujący tutaj wydaje się Rozdział I, w którym Autorka śledzi historię metafizyki jako pojęcia pierwotnie filozoficznego, a wtórnie - literaturoznawczego.

²⁴¹ S. Barańczak, *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Kraków 2009, s. 14n.

²⁴² Tamże, s. 6.

²⁴³ Tamże, s. 7.

²⁴⁴ Starogreckie: *tà metà tà physiká* (to, co po fizyce) - w znaczeniu zarówno taksonomicznym: wg. klasyfikacji dzieł Arystotelesa dokonanej przez Andronikosa z Rodos wszystkie teksty Stagiryty po *Fizyce*; jak i w znaczeniu filozoficznym: wszystkie zagadnienia wykraczające poza (ponad) zakres obejmowany przez fizykę. Badania starożytnych źródeł wskazują, że termin ten może być jeszcze starszy (por. G. Reale, *Historia filozofii starożytnej*, T. V, przeł. E.I. Zieliński, Lublin 2002, s. 123).

Twórczość poety została dogłębnie zbadana pod tym kątem²⁴⁵. Najzwięźlej i trafnie jako „metafizyka” zaklasyfikował poetę Dariusz Pawelec: „Świat interesującej nas poezji [tj. poezji Barańczaka – przyp. M.S.] zbudowany jest zatem wokół antynomii *życie-śmierć, istnienie-nieistnienie*, co wprowadza Barańczaka do grona poetów metafizycznych²⁴⁶”. Sam Barańczak sformułował następującą definicję: „*Metafizyczność*” jest ogólnym pojęciem, określającym pewien typ stosunku poety do świata, takiego stosunku, przy którym rzeczy ziemskie widziane są z perspektywy ponad-ziemskich pojęć takich jak wieczność, absolut, transcendencja itp. Ale te rzeczy ziemskie są *widziane*, brane pod uwagę, są obiektem zachwyty albo potępienia, bynajmniej nie znikają z widnokręgu poety!²⁴⁷” Stanowisko wynikające z tak rozumianej „metafizyczności” Barańczak utrzymuje konsekwentnie w całej swojej twórczości pisarskiej. Słysząc to w jego wierszach, w rozmowach z nim, w esejach²⁴⁸, wreszcie w selekcji poetów, których tłumaczy (od rzeczonych angielskich metafizyków zaczynając). Wiersz *Przystając pod lasem w śnieżny wieczór* dowodzi, że determinuje także jego konkretne decyzje translatorskie.

Na ogólną strategię tłumaczeniową Barańczaka wpływa w tym przypadku jego swoista interpretacja poetyki Frosta, ale również jego własny program poetycki, choć chyba należy ująć sprawę szerzej: jego wrażliwość, sposób odczuwania świata. W wypadku tego akurat wiersza Frosta drugi czynnik jest dużo ważniejszy, mocniejszy. Poetyka Frosta ustępuje pola poetyce Barańczaka. Przekład staje się uzurpacją.

Frost powiedział, że choć uważany jest za poetę-realistę, sam nazwałby się „poetą-synekdochistą”²⁴⁹. Ta myśl, czy też strategia, odzywa się również w omawianym tekście. To jeszcze jedno ujęcie dwoistości, dwupłaszczyznowości Frosta – nieemocjonalny opis niewielkiego zdarzenia służy mu jako pretekst do poetyckiej syntezy fundamentalnych, egzystencjalnych doświadczeń. Za pomocą niewielkich okruchów, obrazków mówi o całości ludzkiego losu. *Láthe biósas*, żyj w ukryciu, mówi Epikur; *Láthe grápsas*, pisz w ukryciu, zdaje się w swoich wierszach mówić Frost. Ukrywanie, powściąganie, które tak urzekły Brodskiego jako czytelnika tej poezji, można uznać za dominantę poetyckiej dykcji Frosta,

²⁴⁵ Szczególnie ważnym tekstem wydaje się rozdział książki *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna* (Kraków 1998) Arenta van Nieukerken, poświęcony poezji Barańczaka, zatytułowany *Stanisław Barańczak jako współczesny poeta metafizyczny*.

²⁴⁶ D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 13.

²⁴⁷ S. Barańczak, „Poezja musi być wieczną czujnością”. Rozmowa z Piotrem Wierzbosławskim, w: *Zaufać nieufności. Ośiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 77.

²⁴⁸ Np. *O pisaniu wierszy*, „Zemsta ręki śmiertelnej”, przede wszystkim: *Tablica z Macondo*, rozmowy: „Jestem pięknoduchem, esteta, parnasistą” (z Krzysztofem Biedrzyckim), *Oniepowadze z całą powagą* (z Bogusławą Latawiec).

²⁴⁹ *New Enlarged Anthology of Robert Frost's Poems*, ed. L. Untermeyer, Washington 1971, s. 31.

która rzutuje na wszystkie jego utwory. Przekłady Barańczaka ignorują tę dominantę, dopuszczając do głosu indywidualną poetycką osobowość autora *Chirurgicznej precyzji*, poprzez bezpośrednie wyrażenie perspektywy metafizycznej, która, inaczej niż u Frosta, zajmuje miejsce centralne. Podczas lektury przekładów Barańczaka nie ma szans na zagubienie się pośród traw, murów granicznych czy narzędzi rolniczych.

U Frosta nie działają żadne siły. Las po prostu jest: uroczy, ciemny, głęboki. Nic w tekście nie daje do zrozumienia, że w jakiś sposób wabi on jeźdźca (będę konsekwentnie utrzymywał, że *lovely* nie ma tej przyciągającej mocy, którą nadaje mu Barańczak). On tylko jest. Odpowiedzią na samo bycie lasu jest deklaracja podmiotu lirycznego – *but I have promises to keep*. Amerykański farmer pisze tu o konkretności, o przyziemnej rzetelności – las lasem, ale są obowiązki, którym należy uczynić zadość. Metafizyka dzieje się między słowami, a raczej między zdaniami. Wprowadza ją spójnik *but*, sugerujący, że między lasem a podmiotem istnieje jakaś zależność, że jakaś siła – jednak – działa, choć nie wyrażona *explicite*. Las jest, ale *ja* liryczne musi coś zrobić. Czego dotyczy to *ale*? Czy gdyby nie obietnice, to pojechałby w uroczy, mroczny, głęboki las? Metafizyczna perspektywa zaledwie miga u Frosta, widzimy niewyraźnie zarysy pod powierzchnią, sens umyka, choć niezaprzeczalnie jest mocno obecny, przywołuje, lecz namacalność obrazu nakreślonego przez Frosta ciągle nas zwodzi. Las jest i nic nie robi – to my, odbiorcy, przecież tak naprawdę oddziałujemy na las Frosta, nadajemy mu znaczenie. Czy symbolizuje mrok, niezbadaną nieskończoność, która choć cudowna, przerasta nas i przeraża, ale zanim do końca zdamy sobie sprawę z wagi tej konfrontacji, to zostajemy wyrwani z metafizycznej kontemplacji ku rzetelnej aktywności i ludzkiej powinności? Czy może rzecz jest (jeszcze) bardziej złożona i obietnice stanowią inny problem, znaczą więcej? Ostatni wers zostaje powtórzony. Być może nie tylko podmiot liryczny ma długą drogę przed sobą. Także my, poddani napięciu wytwarzanemu przez wiersz, stoimy przed długim szlakiem interpretacyjnego wysiłku.

To migotanie sensów wiersz Frosta zawdzięcza niedopowiedzeniom i emocjonalnej powściągliwości, a także ukryciu perspektywy metafizycznej za biernym konkretem. Barańczak rezygnując z tych właściwości przeformatowuje tekst. Las w jego wariacie staje się działającą siłą, sugerującą interpretację, u Frosta jedynie zarysowaną spójnikiem *but*. Perspektywa metafizyczna ujawnia się w pełnej krasie, jak słusznie zauważa Rajewska²⁵⁰, wraz z pojawieniem się *nadziei*, słowa nie przystającego do poetyki Frosta. *Trzeźwy świat*

²⁵⁰ E. Rajewska, *Stanisław Barańczak...* s. 143n.

nadziei kontrapunktuje *mroczną głęb kniei*, w sposób zbyt – jak na Frosta – dosadny. U Barańczaka mamy aż dwóch agentów – las i świat nadziei. To poważna zmiana, skoro u Frosta nie było na przestrzeni tych dwóch wersów żadnego.

Przekład Barańczaka nie traci spójności oryginału, ani też jego poetyckiej siły, z tym że działa ona tutaj w inny sposób – bardziej Barańczakowy niż Frostowy. W wierszu Frosta metafizyka ukrywa się w konkrecie, Barańczak od tego konkrety ucieka ku wyraźnie unaocznionym metafizycznym inkluzjom: wprowadza dwie działające moce i metaforę (*trzeźwy świat nadziei*). Przekład zgadza się z interpretacją tłumacza:

„Ten spokojny z pozoru i pogodny wiersz mówi o mrocznym uroku Nicości, Śmierci i Pustki, przed których przyciąganiem broni tylko społeczna etyka obowiązkowości i punktualności, zdroworozsądkowe wmówienie sobie powinności, jakie rzekomo ma się na tym świecie do spełnienia, „obietnic”, jakich ma się dotrzymać. Fundamentem tego wiersza jest paradoks: myśl o zanurzeniu się w nicość, choć „powinna” być przerażająca, ma dla narratora nieodparty urok; myśl o zanurzeniu się w realny świat ludzki, choć powinna pociągać, odzywa się głosem umownych społecznych powinności(...)”²⁵¹

Ta przenikliwa i mądra interpretacja wyznacza kierunek Barańczakowi-tłumaczowi. Tylko że, jak starałem się dowieść, wiersz Frosta nie narzuca jej. Nie ma w nim nic o tym, że las *wabi*, a na tym założeniu tłumaczenie bazuje. Słowo „ciągnie”, nieobecne w żaden sposób (chyba że wydumany) staje się semantyczną dominantą wersji Barańczaka – dlatego można uznać ów przekład za uzurpację. Barańczak bierze wiersz Frosta w posiadanie i przekształca go we własne dzieło, usuwając elementy typowe dla poetyki Frosta. I nie ma w tym nic złego. Świetny wiersz genialnego poety staje się świetnym wierszem innego genialnego poety. Barańczak nie przepisuje Frosta na polski, dzięki dwóm substytucjom semantycznym przejmuje utwór Frosta, umieszcza go w obrębie innej poetyki, choć wciąż jest to przekład.

Tłumacz używa *poetic lie-sense*, Hofstadteriańskiej poetyckiej (i translatorskiej) „licencji na kłamanie” (oraz „zmysłu kłamania”), stosując opisane substytucje. Z jednej strony wzbogaca wiersz Frosta o konkretną perspektywę interpretacyjną, wprowadza nową dynamikę i dynamizuje liryczną ramę nowym elementem. Z drugiej strony traci przy tym powściągliwość i niedopowiedzenie. Tłumaczy wiersz *Stopping by woods...*, ale nie tłumaczy wiersza Roberta Frosta. Występuje tym samym przeciw własnej charakterystyce poetyki amerykańskiego pisarza, ewidentnie wychodząc poza jej wyszczególnione przez samego siebie determinanty.

²⁵¹ S. Barańczak, „Mały, lecz maksymalistyczny...”, s. 61.

Barańczak przełożył wiersz jako tłumacz-poeta, a nie jako tłumacz-filolog, który powściąga własną interpretacyjną inwencję, by oddać sprawiedliwość tekstowi. Lektura *Stopping by woods* obudziła drzemiącego w nim „metafizyka”, a także poetę o określonej wrażliwości, innej niż ta Frosta. Przekład w tym wypadku jest analogiczny wobec oryginału w takim sensie, w jakim sposób wyrażenia refleksji metafizycznej Barańczaka jest analogiczny wobec sposobu Frosta. Dwa kluczowe wersy stanowią ekwiwalenty, a nie „przekodowania” wersów oryginalnych. Tym razem tekst oryginału nie uruchomił w umyśle tłumacza subiektywnej mapy pojęć i obrazów analogicznych wobec siebie, które odcisnęłyby się na finalnej wersji przekładu, lecz wywołał w nim poetę z określonym programem i podejściem do pisania o metafizyce, na które musiały w jakiś sposób zostać zmapowane program i podejście Roberta Frosta.

Gdy programy nie są zbieżne muszą pozostać „jedynie” analogiczne. Barańczak symulując zbieżność stworzyłby prawdopodobnie dobry rzemieślniczy wiersz. Poddając się analogii napisał przekład kongenialny, a „uzurpacja” stanowiła konieczną i logiczną cenę za taki właśnie efekt. Odpowiednią czy za wysoką? Odpowiedź na to pytanie zależy od tego, jak się rozumie przekład artystyczny i jego zadania.

Substytutor semantyczny posłużył jako narzędzie do zbudowania tej analogii. Barańczak zastosował go mistrzowsko, w dwóch jedynie wersach. Wystarczyło to, by dokonać udomowienia tekstu, oczywiście nie w znaczeniu transkulturacyjnym, tylko transstrategicznym – Barańczak przeszczepił Frosta na grunt własnego programu poetyckiego (i własnej metafizycznej wrażliwości). Jego osobowość i talent uniemożliwiły w tym wypadku (można zaryzykować przypuszczenie, że i we wszystkich innych) wykonanie gestu w odwrotnym kierunku. To tłumacz, który wie, jak powinien być napisany wiersz oryginalny, tj. jak on sam by go napisał.

Stopping in the Woods... oraz *Fire and Ice* to jedyne wiersze Frosta, których własne przekłady Barańczak poddał tak drobiazgowej analizie (choć w pierwszym przypadku niejako na marginesie polemiki z tłumaczeniem Marjańskiej). W przypadku pozostałych pięćdziesięciu trzech tłumaczeń skazani jesteśmy na domysły i interpretacje. Ich mroczna głębia bez wątpienia wabi, choć trzeźwy świat sugeruje, że próba odtworzenia translatorskich procesów zachodzących w umyśle wybitnego tłumacza, bez żadnych podpowiedzi z jego strony nie pozostawia, wielkich nadziei na rozwiązanie wszystkich pozostawionych przez niego zagadek.

W podobny sposób jak w przypadku *Stopping at the woods* Barańczak mierzy się z wierszem *Jest mi znajoma noc* (*Acquainted with the night*). Tłumacz ujawnia w nim obecność

głębi, tym razem w jej eschatologicznym wymiarze. Bohater wiersza idzie nocą przez miasto:

ACQUAINTED WITH THE NIGHT

*I have been one acquainted with the night.
I have walked out in rain—and back in rain.
I have outwalked the furthest city light.*

*I have looked down the saddest city lane.
I have passed by the watchman on his beat
And dropped my eyes, unwilling to explain.*

*I have stood still and stopped the sound of feet
When far away an interrupted cry
Came over houses from another street,*

*But not to call me back or say good-bye;
And further still at an unearthly height,
One luminary clock against the sky*

*Proclaimed the time was neither wrong nor right.
I have been one acquainted with the night.²⁵²*

JEST MI ZNAJOMA NOC

*Jest mi znajoma noc i jestem jej znajomy.
Przez jej deszczowe krople niosłem gołą głowę.
Szedłem poza najdalsze latarnie i domy.*

*Zaglądałem w zaułki wąskie i widmowe
W świetle witryn mijalem się z nocnym strażnikiem
I wzrok spuszczałem, nie chcąc wdawać się w rozmowę.*

*Stawałem - echo kroków cichło nad chodnikiem -
Kiedy nad miejskie dachy z nagła i z daleka
Ktoś wyrzucał urwany krzyk - lecz nie był nikim,*

*Kto by mnie zegnał albo dawał znak, że czeka;
A dalej na tle nieba jaśniał nieruchomy
Zegar świetlny i z wyżyn nieziemskich orzekał,*

*Że czas mnie wyznaczony nie jest mu wiadomy
Jest mi znajoma noc i jestem jej znajomy.²⁵³*

²⁵² R. Frost, 55 wierszy, s. 147.

²⁵³ R. Frost, 55 wierszy, s. 146.

Barańczak w ostatnich czterech wersach wprowadza *fatum*. Zegar nie zna „wyznaczonego” bohaterowi czasu. Jego zanurzenie w noc staje się zanurzeniem w świadomość zapisanej mu śmierci. Odczytanie w ten sposób tekstu narzuca się jako pierwsze – zwłaszcza, że mrok jako metafora śmierci, co zostanie to wykazane w kolejnym podrozdziale, to częsty trop u Frosta. Amerykański poeta nie udziela na temat czasu konkretnych informacji. U niego ów czas nie jest ‘ani właściwy ani niewłaściwy’ (*neither wrong nor right*). Nie wiadomo, o jaki chodzi czas. Czas czego lub na co? Nie wiadomo nawet, czy to rozważanie w ogóle dotyczy bohatera. Co więcej, zegar jednak ogłasza (*proclaimed*), że to jest nie ten czas. Barańczakowy zegar przyznaje się natomiast do niewiedzy.

To bardzo istotna różnica, która zmienia interpretację wiersza poprzez wprowadzenie kluczowego semantycznego *novum*. Nadrzędną siłą, potężniejszą niż czas, w wierszu Barańczaka staje się los. U Frosta tej kategorii nie ma, przynajmniej nie została wyrażona bezpośrednio. Przekład *Acquainted with the night* zasługuje jedynie na pochwały, przy zastrzeżeniu jednak, że ukierunkowuje on interpretację oryginału. Przyjęta przez Frosta forma, obrazowość, stworzona sytuacja liryczna służą Barańczakowi jako rama do mówienia inaczej niż Frost lub wręcz mówienia czego innego. W dalszej części rozważań na przekładami Frosta okaże się, że to ogólna strategia Barańczaka. Uzurpuje on sobie prawo do własnej interpretacji tekstów i często z niego korzysta

Można zapytać, jak w przypadku obu wersji wiersza *Jest mi znajoma noc* i *Acquainted with the Night* przedstawia się kwestia ekwiwalencji, zachowania balansu? Oba teksty działają przede wszystkim swoim pełnym niepokojem nocnym nastrojem. U Barańczaka może nawet bardziej, bo na miejsce *najsmutniejszej ścieżki* wprowadza on gotycki element w postaci *zaułków wąskich i widmowych* (użycie liczby mnogiej potęguje chaos: widzimy zagmatwanie mnóstwa labiryntowych zaułków; jedna tylko ścieżka, choćby najsmutniejsza, aż tak nie niepokoi). Pojawienie się widm poszerza plan znaczeniowy, rozbudowuje mapę skojarzeń zarówno mentalnych jak i intertekstualnych, odwołujących do konkretnej poetyckiej tradycji. Przymiotnik *widmowy* nie może zostać uznany za wypełniacz miejsca, to zbyt semantycznie obciążone słowo, by zarzucić tłumaczowi, że użył go bez przemyślanej motywacji. Jeśli więc chodzi o obrazowanie, ton wiersza, zagęszczenie niepokoju, atmosfery konfrontacji z nieznanym, przekład zdaje się – poprzez skierowanie czytelnika w stronę śmierci (i to śmierci nieoznaczonej, która może pojawić się w każdej chwili), naddanie obrazowania (wobec oryginału) oraz poddanie podmiotu władzy *fatum* - uderzać z większą mocą niż flegmatyczny Frost.

Ten przykład pokazuje, jak niepostrzeżenie wkradają się różnice wynikające z budowania kreatywnych analogii. *Wąska i widmowa ulica* pozostaje w analogicznej relacji do *najsmutniejszej ścieżki*, ale przywołuje inne skojarzenia, intensyfikuje nastrój obecny w oryginale.

W przypadku *Acquainted with the Night* i *Stopping by Woods on a snowy evening* Barańczak stosuje podobny styl substytucji, w podobny sposób uzurpuje teksty Frosta. Rezultaty przynosi to jednak inne: naddanie środków poetyckich zwiększa niepokój na nocnej ulicy, lecz zmniejsza mrok głębokiego lasu.

6.3. Soczystość

Las często pojawia się u Frosta. To ważny element budujący pastoralną powierzchnię jego poezji. Jak w przypadku *Stopping by woods...*, tak i w późniejszym wierszu, *Come In/Wejdz*, podmiot liryczny znajduje się na skraju lasu i choć znowu nie wchodzi do niego, to wchodzi z nim w szczególną relację. Josif Brodski zwraca uwagę na ważny kontekst interpretacyjny. Las w wierszu (a także bez wątpienia w *Stopping by the woods*) to *selva oscura*²⁵⁴, ciemny las, w którym swoją wędrówkę rozpoczyna Dante. Zatem to przestrzeń tak intertekstualnie osadzona w tradycji zachodniej literatury i jej arcydziele stanowiącym w całości głęboką eksplorację metafizycznych poziomów, że musi narzucać kierunek interpretacyjny. Zresztą i bez odniesień do *Boskiej Komедii* ciemny las wzywa nas do stawiania mrocznych, niewygodnych pytań. Brodski nie komplikuje własnego szlaku interpretacyjnego – dla niego las w *Come In* to śmierć²⁵⁵. Perspektywa eschatologiczna u Frosta w tym wierszu unaocznia się bardziej bezpośrednio niż w *Stopping...*, nadal jednak poetyka powściągliwości zachowuje swoją moc:

COME IN

*As I came to the edge of the woods,
Thrush music -- hark!
Now if it was dusk outside,
Inside it was dark.*

Too dark in the woods for a bird

²⁵⁴ J. Brodski, *On Grief and Reason*, w: *On Grief and Reason: Essays*, Nowy Jork 1997, s. 228.

²⁵⁵ Tamże, s. 230.

*By sleight of wing
To better its perch for the night,
Though it still could sing.*

*The last of the light of the sun
That had died in the west
Still lived for one song more
In a thrush's breast.*

*Far in the pillared dark
Thrush music went --
Almost like a call to come in
To the dark and lament.*

*But no, I was out for stars:
I would not come in.
I meant not even if asked,
And I hadn't been²⁵⁶.*

WEJDŹ

*Stanąłem na skraju lasu:
Drozd śpiewał. Za tym progiem
Zmrok zewnętrzny się stawiał
Wewnętrzny mrokiem.*

*Zbyt ciemno było w gęstwinie,
By fruwać z gałęzi na gałąź;
Śpiew - już tylko tym jednym
Ptak mógł się zająć.*

*Z blasku zachodu słońca
Przetrwało pasemko cienkie
W ptasim głosie - dość, by po ciemku
Skończyć piosenkę.*

*Przez mrok leśnych kolumnad
Płynęła muzyka drozda,
Prawie wezwanie: wejdź w ciemność,
Gdzie ból i groźba.*

*Nie, ja chciałem wpatrywać się w gwiazdy,
Ku ciemności odwrócony tyłem.
Nie wszedłbym nawet naprawdę
Proszony; a nie byłem²⁵⁷.*

²⁵⁶ R. Frost, 55 wierszy, s. 183.

²⁵⁷ R. Frost, 55 wierszy, s. 182.

Śmierć w oryginalnym tekście zostaje *explicite* wyrażona czasownikiem *died*, dotyczącym słońca, które już zaszło. W ukryciu zaś, ale jak na Frosta wyrażnie, śmierć uobecnia się w słowie *lament*. Lament, czyli pieśń żałobna, wykonywana np. przez płaczki nad martwym ciałem. Jeśli więc wcześniej omówiony „wiersz leśny” wprowadzał egzystencjalny niepokój, dręczące spojrzenie Tajemnicy, *selva oscura* w tym tekście stała się domeną wciąż opisaną nader oszczędnie, przymiotnikiem *dark*, ale nie obejmującą sobą wszelakich (nie)wyobrażalnych mroków, lecz ten jeden – ostateczny – mrok nienazwanej śmierci.

Barańczak cieniuje swój przekład nieco inaczej. U Frosta już na początku pojawia się wyraźnie oddzielenie dwóch poziomów: *Now if it was dusk outside,/ Inside it was dark*. Na zewnątrz – *zmrok*, w środku – *mrok*. Tłumacz zachowuje paronomastyczność (*dark-dusk, mrok-zmrok*), ale wprowadza na miejsce dwoistości procesualną jedność. Zewnętrzny *zmrok* zamienia się w wewnętrzny *mrok*. To, jak w przypadku większości Barańczakowych zamian, subtelność. Poezję tworzy się z subtelności, zatem takie przesunięcie wprowadza różnicę, szczególnie w przypadku, gdy oryginalny wiersz zbudowany jest tak szczelnie. Frost podkreśla odrębność antynomicznych przestrzeni – zewnątrz i wewnątrz, Barańczak zachowuje antynomiczność, ale znika u niego arystotelesowska ostrość podziału, ustępuje heraklitejskiemu przepływowi. Tak, jakby to ciemność wieczoru wkradała się do środka lasu i dopiero to ona wprowadzała doń mrok, rozlewając się wśród drzew. W wierszu Frosta nie zostało wyraźnie powiedziane, że chodzi tylko i wyłącznie o mrok lasu, równie dobrze może to być wewnętrzny mrok w duszy i/lub umyśle mówiącego. Barańczak wprowadza nowy element, *próg*, za którym *zmrok* staje się *mrokiem*. Niekoniecznie oznacza to próg lasu, może to być egzystencjalny lub świadomościowy próg, po przekroczeniu którego wewnątrz podmiotu otwiera się mroczna otchłań. Przekład nie ztraca wieloznaczności, ale ponownie zaburza Frostową powściągliwość.

Uwagę zwraca również pominięcie przez Barańczaka kolokwialnego *now if*. Trudno to wyrażenie przetłumaczyć na język polski, jego użycie wpisuje się w autorską koncepcję Frosta, *sound of sense*²⁵⁸, zgodnie z którą semantyka jest mocno zależna od intonacji. W tym wypadku może chodzić o funkcję emfatyczną: ‘Otóż skoro możemy powiedzieć, że tutaj na zewnątrz jest ciemno, to to, co jest tam w środku, to dopiero MROK!’; ale w grę wchodzi również odczytanie warunkowe: ‘jeśli tutaj robi się ciemno, wtedy tam robi się mrok’; któremu bliskie jest rozwiązanie Barańczaka – to co zewnątrz, wpływa na to, co

²⁵⁸ Temu niezwykle istotnemu zagadnieniu poświęcona zostanie osobna część.

wewnętrzne.

W trzeciej strofie oryginalnego wiersza znajdujemy, jak już zostało wspomniane, słowo *died*, ale także *lived*. Słońce umarło na zachodzie, lecz wciąż żył ostatni kawałek jego światła. Frost nie przełamuje tutaj własnej poetyki, bo oba te wyrazy otwarcie wchodzące w zakres pojęcia eschatologii dotyczą nie lasu, lecz słońca – bohatera drugiego planu w utworze. Nie pojawiają się natomiast przez przypadek, więcej, znajdują się w samym środku wiersza! To sugestia, niejako obok tekstu, przy okazji opisu losu ostatnich słonecznych fotonów, wskazująca, że krawędź (*edge*) lasu to w istocie krawędź między życiem a śmiercią. Barańczak całkiem ignoruje posępność (a i element nadziei) tej antynomii - obraz umierającego słońca. Usuwa oba kontrastujące czasowniki, na ich miejsce daje słowo *przetrwało*, które nie może być uznane za ekwiwalent, bo bez kontrapunktującego je antonimu traci poetycką moc, a zamiast nieokreślonego, może już nieobserwowalnego ‘ostatku słonecznego światła’ (*the last of the light of the sun*) wprowadza mocno skonkretyzowane *cienkie pasemko*, zmieniając do tego ton wiersza, i to w centralnym jego punkcie, przez użycie zdrobnienia. Paradoksalnie, tym razem to Barańczak okazuje się bardziej powściągliwy, za wysoką jednak cenę – niespodziewanego załamania nastroju i osłabienia, a raczej zupełnej rezygnacji z uderzenia, które w tym miejscu zadaje Frost. Tym gestem amerykański poeta nie sprzeniewierza się wcale własnej poetyce, bo wersy nie dotyczą relacji między podmiotem lirycznym a lasem (lub droidem), lecz tła.

Barańczak w trzeciej strofie zaciera więc ukradkiem wprowadzoną w oryginalnym tekście perspektywę eschatologiczną. Frost ukrył śmierć jeszcze w czwartej strofie, w słowie *lament*. Co tłumacz na to? Otóż nie chce on raczej iść wyznaczoną przez Frosta ścieżką. Na miejscu lamentu pojawiają się *ból i groźba*. Lament sam w sobie nie stanowi zagrożenia, lecz stan powstały w wyniku już zaistniałej śmierci. Jest odpowiedzią żywych na śmierć. Groźba i ból tymczasem to właśnie coś, co przychodzi z zewnątrz, jeszcze przed lamentem. Barańczak zmienia więc kierunek. Pisze o przyczynach, inaczej niż Frost, który ewokuje śmierć, maskując ją za pomocą pozostawionego przez nią śladu. Podobną logiczną substytucję przez odwrócenie kierunku stosuje w wierszu *Not all there* (*Nie całkiem obecny*). Otwierające wersy *I turned to speak to God / About the world's despair* w przekładzie brzmią: *Chciałem poskarżyć się Bogu / Na świat złowrogi i niecny*. W oryginalnym tekście podmiot mówi o ‘rozpaczy świata’, a w tłumaczeniu - o jego „niecności” i „złowrogości”. Słowo użyte przez Frosta opisuje skutek, który jest stanem wynikającym z właściwości świata wymienionych przez Barańczaka.

Tłumacz *Come In* konsekwentnie ucieka od śmierci, ale nie od Frosta. Szczególnie

‘groźba’ wpisuje się głęboko w poetykę Amerykanina. Brodski nazywa go „poetą horroru i lęku”²⁵⁹ (zgadzając się tym samym z etykietką *terrifying poet* nadaną mu przez Trillinga). W przeciwieństwie do poety tragicznego, który rozgrzebuje grozę już dokonaną, „specjalizuje się” on w wyrażaniu lęku przed tym, co ma nadjeść, co wisi w powietrzu, być może ledwie wyczuwalne, ale nieuniknione. Frost, zdaniem Brodskiego, ten lęk wyraża, ale nie przetwarza – ani emocjonalnie ani poetycko – sytuując się daleko od poetyk tragicznych²⁶⁰. Z jednej więc strony, bezpośrednie nazwanie sił zła: *ból i groźba* biegnie na przekór uogólnionej wizji poetyki Frosta. Z drugiej, pojawienie się *groźby*, wyrażonej tu dosłownie, wpisuje się w charakterystykę (znowu mocno zgeneralizowaną) poety grozy.

Przekład Barańczaka traci też gramatyczną dwuznaczność. Angielskie *lament* może być rozumiane rzeczownikowo lub czasownikowo (*the lament* i *to lament*). Jeśli wybrać ten drugi wariant, muzyka drozda brzmi jak jeszcze mroczniejsze wezwanie – by wejść w ciemność i ‘lamentować’. W wersji polskiej znajdujemy więc skonkretyzowany opis tego, co ciemność zawiera, w tekście oryginalnym nie ma tymczasem o tym ani słowa. Słysząc w niej jakiś cudzy lament - już teraz – lub dopiero będzie słysząc lamentowanie naszego wędrowcy, jeśli zdecyduje się przekroczyć krawędź lasu.

Ostatnia strofa jednoznacznie wskazuje, że taka decyzja nie zostaje podjęta. Podmiot liryczny nie był proszony o wizytę (wezwanie z poprzedniej strofy to prawie wezwanie), a nawet gdyby stosowne zaproszenie otrzymał, nie wszedłby do lasu. Wolna wola zwycięża. Tym razem wyboru nie motywują żadne obietnice, czy mile do przebycia – cel wizyty na skraju lasu od początku był jasny – oglądanie gwiazd (*I was out for stars*). Nie ma tutaj więc kontrastu, jaki w *Stopping by woods* zauważył Barańczak, gdzie egzystencjalny mrok lasu został zignorowany, niemal przeoczony, w wyniku grawitacji codziennych zobowiązań. Kontemplatywność została pokonana przez aktywność, działanie stało się wymówką, drogą ucieczki przed refleksją zbyt trudną do zniesienia. W *Come In* jest inaczej: to kontemplacja ciał niebieskich, czynność niepraktyczna, oderwana od twardego rdzenia powszedniości stanowi ten bierny element zadumy. Las, muzyka i lament to z kolei przestrzeń aktywności i ruchu. Barańczak oba te poziomy wyraźnie od siebie oddziela. Już drugi raz – zrobił to na początku umieszczając próg na skraju lasu; teraz odwraca bohatera tyłem ku ciemności. Ta konkretyzacja na poziomie obrazowania to nowość równie istotna jak wcześniejsze ingerencje tłumacza w pole semantyczne całości – właśnie z powodu delimitacyjnej funkcji, którą spełnia. Wersja Barańczaka nakreślona została więc grubszymi liniami.

²⁵⁹ S. Wołkow, *Świat poety – rozmowy z Josifem Brodskim*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2001, s. 91.

²⁶⁰ Tamże

Przywoływany już Brodski twierdzi, że „Frost nie jest soczysty z zasady. Wraz z soczystością zjawiają się efekty, zaciemniające istotę oryginału. Soczystość i efekty stanowią komplement dla ruszczyzny.”²⁶¹ Nieostrożnością byłoby prowadzenie absolutnej paraleli między językiem rosyjskim a polskim. Istnieją jednak bez wątpienia elementy wspólne na poziomie możliwości stylistycznych. Brodski uważa, że soczystość wynika z obecności w rosyjskim elementów językowych, których nie ma w angielskim. Dlatego łatwiej przełożyć surowość języka angielskiego na rosyjski, który surowość umożliwia, niż soczystość języka rosyjskiego na angielski, któremu brakuje środków na jej oddanie. Podobnie sprawa ma się w języku polskim. Barańczak oba omówione „leśne” wiersze Frosta wzbogaca o efekty poetyckie, nowe słowa, elementy obrazowania i tym samym czyni je mniej surowymi. Zdaniem Brodskiego takie translatorskie postępowanie wynika z różnic kulturowych, a więc stanowi dla tłumacza nieuświadomiony problem transkulturacyjny. Barańczak miał ucho wyczulone na niedomówienia, ale być może nie będąc Amerykaninem/Anglikiem nie słyszał tego, co Brodski nazwał „powściągliwą, bezdźwięczną ironią”.²⁶²

6.4. Wyjawienie

Tendencja Barańczaka do interpretowania oryginalnego wiersza poprzez nadanie jego przekładowi uściśleń i/lub uzupełnień odzywa się również w wierszu *To Earthward/Ku ziemi*.

TO EARTHWARD

*Love at the lips was touch
As sweet as I could bear;
And once that seemed too much;
I lived on air*

*That crossed me from sweet things,
The flow of - was it musk
From hidden grapevine springs
Downhill at dusk?*

²⁶¹ Tamże, s. 86n.

²⁶² Tamże, s. 87.

*I had the swirl and ache
From sprays of honeysuckle
That when they're gathered shake
Dew on the knuckle.*

*I craved strong sweets, but those
Seemed strong when I was young;
The petal of the rose
It was that stung.*

*Now no joy but lacks salt,
That is not dashed with pain
And weariness and fault;
I crave the stain*

*Of tears, the aftermark
Of almost too much love,
The sweet of bitter bark
And burning clove.*

*When stiff and sore and scarred
I take away my hand
From leaning on it hard
In grass and sand,*

*The hurt is not enough:
I long for weight and strength
To feel the earth as rough
To all my length²⁶³.*

KU ZIEMI

*Miłość tykała ust młodych
Tak czule, że aż niebezpiecznie;
Zbyt gęsta była jej słodycz:
Żyłem powietrzem,*

*Płynącym od skrytych wonności,
Powiewem — niech mi się przypomni
Ta woń ze wzgórz — winorośli
W zmierzchu nieprzytomny?*

*W zawrocie, w bólu głowy
W zapach bzów nurzałem się nocą,
Skrapiany ich miodem liliowym,
Strząśniętą rosą.*

²⁶³ R. Frost, 55 wierszy, s. 124 i 126.

*Laknąłem słodczy, lecz smak ten
Tylko wtedy ostro odurzał:
W młodości — już samym płatkiem
Kłula mnie róża.*

*Dziś — smak radości jest inny:
Musi w nim być szczypta soli,
Bólu, znużenia i winy;
Dojrzałość woli*

*Zaschły ślad łez, tę gorycz
Po tak wielkiej, że ciężkiej miłości;
Smakuje jej cierpkość kory
I dymny goździk.*

*Gdy, sztywny i obolały,
Cofam zdrętwiałe ramię,
Na którym się opierałem,
Póллеżąc w trawie,*

*Ten ból to za mało jeszcze,
Ten ciężar to wciąż nie dość wiele:
Chcę szorstką ziemi powierzchnię
Czuć w całym ciele²⁶⁴.*

Frost buduje powyższy utwór na fundamencie antynomii – pierwsza połowa (tj. cztery czterowersowe strofy) opisuje w czasie przeszłym życie powietrzem (*I lived on air / Żyłem powietrzem*), wśród idyllicznych uniesień, zawrotów głowy, pełne *elan vital*, niemal narkotyczne. Dopiero w przedostatnim wersie tej części znajduje się informacja, że podmiot liryczny był wtedy młody (*When I was young*), która pomaga dostrzec antytetyczność drugiej połowy, napisanej w czasie teraźniejszym (całą tę partię rozpoczyna przysłówek *now*), i grawitującej ku ziemi. Ekstazyjna lekkość, zapach miodu, winorośli i kwiatów, mocnej słodczy, zostaje zastąpiona przez przeciwstawny zmysłowy rejestr: radość ma smak soli, podmiot szuka ‘słodczy gorzkiej kory’ i ‘dymnego goździka’. Zamiast lekkości wzlotu doświadcza ciężaru przyziemienia. Boli go zeszywniała od oparcia na szorstkości piasku ręka, gdy leży na trawie. Antynomiczność wyrażona jest za pomocą zmiany czasu gramatycznego, obrazowania (od podniebnej idylli do gruntowego i gruntownego umęczenia na ziemi), użyciem raz przymiotnika *young* i raz przysłówka *now*. Frost uznał to za wystarczające podpowiedzi. Barańczak zdaje się bardziej pomocny lub mniej ufa

²⁶⁴ R. Frost, 55 wiersy, s. 125 i 127.

czytelnikowi. Młodość pojawia się już w pierwszym wersie (*usta młode*). Druga połowa wiersza rozpoczyna się do ekwiwalentnego wobec *now* przysłówka *dziś*, ale w tej samej strofie znajduje się też rzeczownik *dojrzałość*, podczas gdy u Frosta jest zaimek osobowy *I*. Barańczak stosuje więc metaforę, zamiast bezpośredniej autoreferencji podmiotu, wprowadza tym samym abstrakcyjny element, którym objaśnia wiersz, interpretuje go, uwypukla antynomię, ograniczając interpretacyjną potencjalność. Poprzez bezpośrednie zarysowanie antytezy niszczy także niespodziankę, którą przygotował Frost. *Młode usta* ustawiają lekturę, Frost ukierunkowuje odbiór dopiero pod koniec czwartej strofy, tworząc efekt, który czytelnik może wyrazić słowami: ‘A więc to o to tu chodzi!’ W polskim przekładzie antynomia czasu jest widoczna nie od czwartej strofy, lecz od czwartego słowa.

Wiersz *Ku ziemi*, choć ogólnie wpisuje się w Barańczakową taktykę uzupełniania Frosta, w ważnym miejscu również się jej sprzeniewierza. W oryginalnym tekście na końcu przedostatniej strofy, podmiot naznaczony ‘okałeczeniami/bliznami’ (*scarred*) odczuwa *szttywność*, *obolałość*, podnosi rękę z trawy i piasku. To istotna rama u Frosta – sama w sobie antynomiczna. Trawa jest miękka, a piasek szorstki i twardy – to on musi być przyczyną wymienionych doznań. Na poziomie obrazowania obserwujemy tu również grę kolorów: zieleni i żółci (albo po prostu piaskowej barwy). Barańczak w swojej wersji pomija zarówno piasek jak i tłumaczenie słowa *scarred*. Dubluje za to tłumaczenie *stiff*: *szttywny* (ja), *zdrętwiałe ramię*; u Frosta mamy tymczasem synekdochę: *szttywne*, *obolałe*, *pokałeczone* *ja* liryczne jest prefiguracją stanu ręki, niewyposażonej w żadne epitety. Brak piasku to zmiana odczuwalna na estetycznym i semantycznym planie, zubożenie obrazowania. Trudno jego obecność uznać za implikowaną – piasek nie musi towarzyszyć trawie. Więcej, towarzyszy jej raczej rzadko – trawa nie kojarzy się z szorstkością piasku, lecz z twardością ziemi, którą faktycznie wiersz w tym miejscu sugeruje (a bezpośrednio przywołuje tytułem i w przedostatniej strofie). Przekład Barańczaka nie „zdradza” Frosta. Kategoria zdrady obca jest Hofstadteriańskiej perspektywie tutaj przyjętej, to po pierwsze. Po drugie, nie rozciąga on nawet liny łączącej jego tekst z oryginalnym, by nazwać jego pracę swobodnym tłumaczeniem. Niemniej można powiedzieć, że handlowa wymiana nie jest zbyt zbalansowana. Barańczak nie operuje tutaj analogiami na poziomie obrazowania – na tym polu dokonuje jednak redukcji, która mocno zmienia istotną ramę, centralną dla drugiej połowy tekstu. Jeszcze bardziej doniosła substytucja przebiega na poziomie reguł: tak jak w innych przekładach, niedopowiedzenia Frosta, wymuszające wysiłek odbiorcy, zostają dopowiedziane i uściślone. Barańczak nie odbiera poezji Amerykanina jej wieloznaczności,

nie dokonuje kompletnej egzegezy, na pewno jednak próbuje narzucać kierunek lektury. Przekład Barańczaka to wciąż antynomiczny wiersz, który w pełni analogicznie wobec oryginału wyraża postawę podmiotu – nie kreśli jej inaczej niż Frost. Można jednak odnieść wrażenie, że w inny sposób wyobraża sobie potencjalnego odbiorcę i powinności tego właśnie wiersza wobec niego. Na poziomie reguł sterujących relacją wiersz – czytelnik utwór *Ku ziemi* nie jest ekwiwalentny wobec o *To Earthward*. Mamy do czynienia z hipowalencją, wynikającą z uzupełnień obecnych w przekładzie, skutkujących semantycznym nadmiarem, a również – nietypowo dla tłumaczeń Barańczaka – niedostatkiem w obrazowaniu. Oba te czynniki składają się na osłabienie znaczeniowej i poetyckiej siły utworu.

W wierszu *Mending Wall* (*Naprawianie muru*) oddzielająca funkcja tytułowego muru została założona na zasadzie presupozycji – wiadomo, że wiersz mówi o dwóch obszarach należących do dwóch sąsiadów i murze między nimi. W oryginale nie pada żadne słowo bezpośrednio wyrażające ową delimitację (*border, division*), a jedynie idiom *walk the line* (*And on a day we meet to walk the line*), który nasycza wers znaczeniowo i daje możliwość dosłownego odczytania spaceru wzdłuż linii muru, lecz także metaforycznego: jako działania na styku dwu skrajności (np. dobra i zła, życia i śmierci). Tymczasem u Barańczaka delimitacja pojawia się już w otwierającym wersie. *Mur*, samodzielny u Frosta, tutaj otrzymuje przydawkę *graniczny*. W dalszej części słowo *granica* zastępuje idiom *walk the line* (drugi wers w niżej przytoczonym fragmencie przekładu) i zostaje użyte ponownie niewiele dalej (czwarty wers):

MENDING WALL

Something there is that doesn't love a wall,
 (...) *And on a day we meet to walk the line*
And set the wall between us once again.
We keep the wall between us as we go.
To each the boulders that have fallen to each.
 (...) *Before I built a wall I'd ask to know*
What I was walling in or walling out,
 (...) ²⁶⁵

²⁶⁵ R. Frost, 55 wierszy, s. 48.

NAPRAWIANIE MURU

*Jest coś, co czuje niechęć do granicznych murów,
(...)
Któregoś dnia schodzimy się z nim na granicy,
By na nowo umocnić mur pomiędzy nami.
Idziemy wzdłuż granicy, między nami mur.
Każdy podnosi to, co spadło z jego strony:
(...)
Wznosząc mur, starłbym się przynajmniej dowiedzieć,
Co nim ogradzam, a co od siebie odgradzam,
(...)²⁶⁶*

Przyimek *between* również przywołuje granicę, ale nie robi tego literalnie. Barańczak nie unika dosłowności i tym samym, podobnie jak w *To Earthward*, odbiera przyjemność płynącą z opóźnionego wyjścia na jaw tego, co czytelnik i tak podejrzewa. *Walk the line*, pierwszy sygnał delimitacyjny, u Frosta pojawia się w trzynastym wersie – następuje wtedy zawężenie pola semantycznego i interpretacyjnego. Do tego miejsca to jakiś ‘mur’, o którym mówi się ważne rzeczy, ale akurat nie o odgradzaniu. To, rzecz jasna, podstawowa funkcja muru, jednak Frost poprzez nienazwanie jej kieruje spojrzenie odbiorcy początkowo w inną stronę, po swojemu stara się ustawić elementy obrazowania. W przekładzie to ustawienie wygląda inaczej: od pierwszego wersu *granica* staje się elementem całościowego obrazu. Odgradzanie zresztą również dosłownie pojawia się u Barańczaka, jako odpowiedź na nieprzetłumaczalną grę u Frosta, który pyta: ‘co w-murowywałem lub od-murowywałem’ (*What I was walling in or walling out*). Funkcja muru tutaj znowu jest jedynie implikowana. Barańczak wobec braku polskiego odpowiednika dokonuje zgrabnej substytucji, ponownie dosłownie przywołując rolę muru (*Co nim ogradzam, a co od siebie odgradzam*)

W przekładach *Mending Wall* i *To Earthward*, jak można było zaobserwować, następuje podobne osłabienie semantycznej progresji obrazu. To, co okazuje się u Frosta punktem dojścia, u Barańczaka zostaje ujawnione już na początku.

Zmiany wprowadzane przez Barańczaka nie zawsze mają moc oświeclania konkretnych interpretacyjnych ścieżek. Czasem w inny sposób modelują sytuację liryczną poprzez dobór odpowiednich poetyckich rekwizytów, pozostających znowu w analogicznej relacji do tych wykorzystanych przez Frosta. Ostatecznie i takie drobne przesunięcia na poziomie obrazowania przynoszą konsekwencje semantyczne. Dzieje się tak w wierszu *Revelation*:

²⁶⁶ R. Frost, 55 wierszy, s. 49.

REVELATION

*We make ourselves a place apart
Behind light words that tease and flout,
But oh, the agitated heart
Till someone really find us out.*

*'Tis pity if the case require
(Or so we say) that in the end
We speak the literal to inspire
The understanding of a friend.*

*But so with all, from babes that play
At hide-and-seek to God afar,
So all who hide too well away
Must speak and tell us where they are²⁶⁷.*

OBJAWIENIE

*Budujemy sobie na uboczu
Z przekomarzań i kpin tajny szalas,
Ale serce omal nie wyskoczy:
Żebyż ktoś nas z naszą prawdą znalazł!*

*Żal aż bierze, gdy takie warownie
Po (umownie rzecz biorąc) minucie
Runą: w końcu znów mówimy dosłownie,
Gdy potrzebne nam czyjeś współczucie.*

*Tak ze wszystkim: od dziecięcej zabawy
W chowanego aż do Boga w błękanie,
Kto się schował nazbyt dobrze, ten wyjawia –
Odezawszy się – swoje ukrycie.²⁶⁸*

Zmiana obrazowania polega na jego konkretyzacji. W tekście angielskim mowa o budowaniu po prostu nieokreślonego miejsca na uboczu (*a place apart*). Barańczak je dookreśla nazywając *szalasem*. Do tego stawia epitet *tajny*, co ponownie dopowiada rzecz ukrytą w tekście. Konkretyzacja obiektu wprowadza możliwość konkretyzacji budulca – szalas zbudowany jest z przekomarzań i kpin. U Frosta nie pojawia się materiał – miejsce znajduje się ‘za’ (*behind*) lekkimi słowami, które ‘droczą się’ i ‘lekceważą’ (*tease and flout*).

²⁶⁷ R. Frost, 55 wierszy, s. 44.

²⁶⁸ R. Frost, 55 wierszy, s. 45.

Budowanie szalasu to zajęcie, któremu z lubością oddają się dzieci w lasach i na łąkach. Że chodzi o taki niepoważny szalas sugeruje jego ironiczne określenie w kolejnej strofie – *warownia* - co u Frosta nie ma już zupełnie żadnego odpowiednika – jest *case*, a więc ‘sytuacja’, ale też ‘sprawa’. Zapewne bardzo ważna sprawa – dla dzieci zabawa w lesie to może być rzecz najdonioślejsza na świecie w danej chwili. W przekładzie na miejscu tej wieloznacznej abstrakcji pojawia się powtórzenie (choć hiperboliczne) konkretności. Na końcu strofy Barańczak odwraca schemat: u Frosta przywołany zostaje ‘przyjaciel’, u Barańczaka nieokreślony „ktoś”. Co więcej, znaczeniowa relacja słów *understanding* i *współczucia* nie jest czysta. Jedno nie wymaga drugiego (w obu kierunkach). Mogą rzecz jasna współistnieć – jednak na zasadzie nieantagonistycznych, a wręcz komplementarnych, antonimów (racjonalność i emocje, umysł i serce). Potrzeba zrozumienia i potrzeba współczucia wpływają z innych źródeł.

W wierszu Barańczaka „my” liryczne to od razu ludzie ukryci w szalasie. Frost odpowiedź, ujawniającą grę w chowanego, wprowadza dopiero w ostatniej strofie (*babes that play at hide and seek to God afar*), tworząc paralelę między dziecięcą zabawą a dalekim Bogiem. Barańczak oddaje ją ekwiwalentnie, jednak nie można mówić o ekwiwalencji w przypadku całego tłumaczenia. To dobry przekład, zachowujący znaczeniowe skupienie oryginału i jego zwięzłość, ale – zgodnie z praktyką Barańczaka – wprowadzający obce oryginałowi elementy, które tworzą skonkretyzowany obraz wymuszając na umyśle odbiorcy jego wyobrażeniową realizację sprofilowaną przez tekst dużo wyraźniej niż czyni to niedookreślony pod względem obrazowania tekst wyjściowy.

Revelation to także wiersz o poezji i egzystencjalnej wrażliwości Frosta. To, o czym Frost pisze na najgłębszym poziomie, zostaje ukryte przed czytelnikiem. Lektura wymaga od niego dużego wysiłku. Poezja Frosta nie ułatwia zadania odbiorcy w imię żadnej nadrzędnej sprawy (Frostowe *the case*), sama być może jest sprawą najwyższą, nie odzywa się, by zdradzić, gdzie tak naprawdę się znajduje i unika jak ognia dosłowności. Cechą przekładów Barańczaka jest wprowadzanie ziaren tej dosłowności w miejscach, w których u Frosta straszy pozornie jałowa semantyczna pustka. Tak dzieje się i w *Revelation*, gdzie Barańczak *szalasem* uzupełnia miejsca umyślnie niezapełnione. To jednak nie wszystko – choć Frost napisał wiersz również o poezji, to pozbawiony kojarzonego z nim pastoralnego obrazowania – aż do ostatniej strofy zachowuje wizualną neutralność przedstawionej sytuacji. Lektury nie trzeba modelować pod kątem jakiegokolwiek konkretności (choć umysł odbiorcy i tak będzie w jakiś sposób odmalowywał rozmyte *a place apart*). Barańczak tymczasem zdaje się narzucać

Frostowi jego własną poetykę – nie tylko jej poziom głęboki, o którym traktuje ten wiersz (w jego metapoetyckiej, a nie egzystencjalnej czy teologicznej interpretacji), ale także stereotypową, bukoliczną powierzchnię – szalas przecież od razu umieści się w krajobrazie naturalnym – na wsi, w lesie, w gaju. Bóg z kolei, u Frosta jedynie daleki (*God afar*), ulokowany przez Barańczaka został w *blękicie*. Powoduje to że, znajdując się już w kniei czy na łące, patrzymy w niebo – jeszcze bardziej osadzeni w przyrodniczym kontekście, w świecie (współ)czucia a nie rozumienia. Te zmiany nie zaburzają semantycznego bogactwa wiersza, nie usuwają żadnych opcji interpretacyjnych, ale wpisują go w poczet utworów pastoralnych, choć *Revelation* do nich się nie zalicza.

Revelation to jeden z wielu przykładów minimalnych konkretyzacji wprowadzanych przez Barańczaka, które stoją w sprzeczności z decyzjami Frosta. Nie stanowią uzurpacji w tak radykalnej postaci jak w przypadku *Stopping...*, ale instalują elementy poetyki obcej w oryginalnych tekstach. Wiersz ten wydaje się interesujący, dlatego że traktuje o grze dosłowności (*speak the literal*) z niedopowiedzeniem. To jeden z wcześniejszych utworów Frosta – czytelnik mający wgląd w całość jego twórczości wie, że mówienie niedosłowne stało się jedną z dominant tej poezji.

Przykłady tak rozumianej „niewierności” wobec owej dominanty milczenia można mnożyć. Czasami Barańczak zmienia jedynie drobinki, atomy tekstu, ale zmiany w komparatystycznym odczytaniu oryginału i przekładu okazują się bardzo istotne.

We wspomnianym już wcześniej przekładzie wiersza Frosta *Not all there* pojawia się poza opisanym odwróceniem logicznym także przemodelowanie stosunku podmiotu lirycznego do obiektu jego rozmowy, czyli Boga. U Barańczaka intencja podmiotu zostaje emocjonalnie nacechowana - staje się skargą:

NOT ALL THERE

*I turned to speak to God
About the world's despair;
But to make bad matters worse
I found God wasn't there.*

*God turned to speak to me
(Don't anybody laugh)
God found I wasn't there—
At least not over half.²⁶⁹*

²⁶⁹ R. Frost, 55 wierszy, s. 174.

NIE CAŁKIEM OBECNY

*Chciałem poskarżyć się Bogu
Na świat złowrogi i nieczny;
Jakby nie dość było problemów,
Bóg okazał się nieobecny.*

*Bóg chciał pomówić ze mną
(Śmiejcie się, śmiejcie, nieszczęśni)
I też mnie niestety nie zastał,
W każdym razie – mojej większej części.²⁷⁰*

Wydawać, by się mogło, że ten wiersz idealnie wpasowuje się w poetykę Barańczaka. Występują tutaj często obecne w jego twórczości motywy: dialog z Bogiem²⁷¹, a także topos Boga ukrytego (*Deus absconditus*²⁷²). Ta wyjściowa zbieżność to, jak się okazuje, ciągle za mało dla tłumacza. Musi jeszcze bardziej dopasować wiersz Frosta do ram własnego programu poetyckiego.

Na przestrzeni tak krótkiego tekstu czasownik *poskarżyć* jako tłumaczenie *to speak* to ogromna różnica, która zupełnie zmienia ton całego komunikatu. Wadzenie się z Bogiem to wyraźnie nawiązanie do polskiej tradycji romantycznej. U Frosta tej aluzji oczywiście nie odnajdziemy, ale stosunek podmiotu do Boga jest neutralny. Sprawy źle idą (*bad matters*), świat pełen jest rozpacz, ale podmiot nie oznajmia, że ma żal do Boga lub że wini Go o stan rzeczy, chce tylko porozmawiać. Przynajmniej tak wynika z wybranych przez Frosta słów. To, co naprawdę planuje podmiot liryczny, zależy tylko od odbiorcy – Frost nie sugeruje jego intencji otwarcie. Barańczak robi to już w pierwszym wersie, znowu niejako wpisując wiersz Frosta w paradygmat własnej poetyki. Krzysztof Biedrzycki pisał, że Bóg w poezji Barańczaka „nie jest obiektem adoracji, przeciwnie – często kierowane są ku Niemu słowa pretensji, graniczącej z bluźnierstwem²⁷³”. Przytoczony przekład potwierdza obserwację badacza. Ponadto w tłumaczeniu gubi się efekt, który uzyskał Frost w otwierających strofy

²⁷⁰ R. Frost, 55 wierszy, s. 173.

²⁷¹ O dialogach z Bogiem w tomie *Widokówka z tego świata*. zob. A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm...*, s. 328-344. Na stronie 300. natomiast van Nieukerken pisze, że „dysputa człowieka z Bogiem” jest „najczystszy wcieleniem klasycznego typu poezji metafizycznej. Do tego typu, afirmacyjnego wobec istnienia Boga (w odróżnieniu od typu epifanijnego), badacz zalicza poezję Barańczaka. Ze stanowiskiem tym, nadto sprawę upraszczającym, polemizuje Piotr Bogalecki w tekście *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*, w: *Poeta i duch wolności*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014.

²⁷² zob. J. Dembińska Pawelec, *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1999, s. 96.

²⁷³ K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, s. 268.

wersach, używając paralelizmu składniowego i symetrycznego odwrócenia ról. Najpierw to podmiot liryczny jest nadawcą, a Bóg odbiorcą, później sytuacja się odwraca – następuje reakcja zwrotna Boga na wstępną inicjatywę podmiotu. Zwrotność, jak i cała komunikacja okazują się jałowe, ponieważ w obu sytuacjach adresaci są nieobecni. Opisana symetria stanowi strukturalny rdzeń tego utworu. Barańczak tymczasem pomija ten aspekt. Gdyby tego nie zrobił, nie mógłby użyć słowa *poskarżyć*. Dokonuje zatem naraz substytucji składniowej i semantycznej, oddalając się znacznie od oryginału – zarówno na poziomie znaczeń, jak i struktury.

6.5. Tragedia translacji

Mur graniczny, choć tym razem niewidzialny i nienazwany, dzielący małżonków, pojawia się także w wierszu *Home Burial*, który Seamus Heaney uznał za jeden z najlepszych dramatycznych wierszy Frosta²⁷⁴. Utwór ten, zamieszczony w tomie *North of Boston*, to najśłynniejszy z tzw. „wierszy mówionych” amerykańskiego poety, charakteryzujących się narracyjnością i udramatyzowaniem, brakiem rymów oraz obszernością. Rozległe, w przeciwieństwie do „wierszy śpiewanych” (tj. utworów lirycznych, krótkich, rymowanych, podzielonych na strofy) poematy, których bohaterowie komunikują się wernakularnym angielskim, napisane językiem dalekim od stereotypowo rozumianej dykcji poetyckiej. Właśnie w *North of Boston* Frost do mistrzostwa doprowadza operowanie brzmieniem sensu (*sound of sense*), kluczową dla siebie autorską kategorią zarówno warsztatową, jak i teoretycznoliteracką.

Brodski zalicza Frosta do poetów pastoralnych (bukolicznych), a ten wiersz nazywa eklogą. Samego zaś Wergiliusza (oraz w mniejszym stopniu – Horacego) uznaje za patrona poezji amerykańskiej, ze względu na flegmatyczny ton jego bukolik (*phlegmatic musings*), która to cecha ma być – zdaniem Brodskiego – reprezentatywna dla wierszy poetów ze Stanów Zjednoczonych²⁷⁵. Frosta sytuuje jeszcze bliżej Rzymianina, dlatego że również i jego zwykło określać się podobnymi etykietkami: poety idealizowanej wsi, rolniczego trudu,

²⁷⁴ S. Heaney, *Above the brim*, in: *Bloom's Modern Critical Views: Robert Frost*, ed. J. Zuba, London, 2003, p. 210.

²⁷⁵ J. Brodski, *On grief and reason*, Nowy Jork 1995, s. 235.

czystych uczuć prostych pastuszków itd., gdy w rzeczywistości pod powierzchnią wergiliąńskiej „wsi spokojnej, wsi wesołej” leżą – i czekają na wydobyć – pokłady mroku. *Home Burial* spełnia wszelkie konieczne kryteria eklogi – ma narracyjny charakter, jego osią jest dialog między dwójką bohaterów, mieszkańców wsi (jeśli nie pastuszków, to na pewno amerykańskich farmerów), a tematem – miłość między nimi. W tym wypadku, już bez drażenia pod powierzchnią, miłość zgoła niesielankowa, a przynajmniej aktualnie nie w sielankowej fazie, bowiem rozmowa bohaterów toczy się niedługo po śmierci ich małego dziecka. Obserwujemy tu zatem rozpad miłości – odbywa się on na poziomie komunikacji. Brodski zauważa, że ten wiersz często jest mylnie – jego zdaniem – czytany jako świadectwo klęski języka, tragedii braku komunikacji, gdy tymczasem w rzeczywistości sprawa wygląda zupełnie odwrotnie:

“In fact, it is just the reverse: it is a tragedy of communication, for communication’s logical end is the violation of your interlocutor’s mental imperative. This is a poem about language’s terrifying success, for language, in the final analysis, is alien to the sentiments it articulates”²⁷⁶.

Jeśli przerażanie – jak chciał Trilling – stanowi ukrytą funkcję poezji Frosta, to w *Home Burial* ów horror dzieje się w języku – to język jest przerażający, ponieważ okazuje się niewystarczający, niezdolny do wyrażenia uczuć obojga bohaterów. Mówią oni innymi idiolektami, za pomocą których nie potrafią nazwać tego, co dzieje się w ich duszach, a ponadto są to kody wzajemnie wrogie. Tragedia komunikacji polega na tym, że ona mimo owej obcości jednak zachodzi lub przynajmniej stwarza taki pozór. Amy i jej mąż rozmawiają, reagują na to, co mówią, nie można ich uznać za monologujące *zombie*. Bohaterowie znajdują się w komunikacyjnej i emocjonalnej relacji, której nadrzędną cechą jest brak zrozumienia. Brodski podkreśla, że w *Domowym pochówku* zderzają się nie tylko dwie wrażliwości, ale także dwa języki:

“Thus you’ve got a clash not just of two sensibilities but of two languages. Sensibilities may merge—say, in the act of love; languages can’t. Sensibilities may result in a child; languages won’t. And, now that the child is dead, what’s left is two totally autonomous languages, two non-overlapping systems of verbalization.”²⁷⁷

²⁷⁶ „Tak naprawdę jest całkiem odwrotnie: to tragedia komunikacji, logicznym celem komunikacji bowiem jest naruszenie mentalnego imperatywu rozmówcy. To wiersz o przerażającym zwycięstwie języka, bo język w ostatecznym rozrachunku jest obcy wobec uczuć, które wyraża.” – tłum. własne. Tamże, s. 252.

²⁷⁷ „Oto mamy do czynienia ze zderzeniem nie tylko dwu wrażliwości, ale także dwóch języków. Wrażliwości

Języki bohaterów *nie pokrywają* się wzajemnie, nie pokrywają się również z emocjami (i wrażliwością) mówiących bohaterów. Można tu przypomnieć adekwatną intuicję Hofstadtera: mowa jest kłamstwem, a w najlepszym wypadku – aproksymacją. By znowu przytoczyć myśl Brodskiego: kobieta posługuje się językiem smutku, a mężczyzna – rozsądku²⁷⁸. Dezintegracji ich miłości rosyjski poeta przeciwstawia fuzję jednego i drugiego głosu, której nie może zaistnieć między bohaterami, ale obecna jest na poziomie narracji – to właśnie ona integruje wiersz jako dzieło sztuki, które mówi nam i o racjonalności i o rozpacz. *Home burial* możemy zaliczyć w poczet eklog także z powodu miłości – jednak nie miłości między bohaterami, lecz między argumentem a kontrargumentem. Znowu Brodski:

“In this sense, we are dealing here—in “Home Burial,” as elsewhere in North of Boston—with love poetry, or, if you will, with poetry of obsession: not that of a man with a woman so much as that of an argument with a counterargument— of a voice with a voice”²⁷⁹

Autor *Części mowy* kończy swoją interpretację ostatecznym wnioskiem: fuzja smutku i rozsądku uruchamia w wierszu życie²⁸⁰. Wniosek to paradoksalny, ponieważ witalność komunikacji między bohaterami wygląda na grę pozorów, a rozpad relacji, eskalacja niezrozumienia zaczęła się przecież od śmierci dziecka. Nie chodzi jednak o życie Amy i jej męża, lecz o życie, które pojawia się w języku i w narracji – dla czytelnika (i dla poety). Mariaż rozsądku i smutku to jego synonim.

W bardzo błyskotliwej interpretacji Brodski podkreśla obcość obu języków. Lektura wiersza przynosi obraz żony opanowanej przez inercję oraz męża, który przed ową inercją kapituluje, kosztem rozsądku robi ukłon w stronę uczuć:

HOME BURIAL (fragment)

(...)

“My words are nearly always an offense.

mogą się złać – powiedzmy, w akcie miłości; języki nie mogą. Wrażliwości mogą przynieść efekt w postaci dziecka, języki – nie. Teraz więc, gdy dziecko nie żyje, pozostają jedynie dwa autonomiczne języki, dwa niepokrywające się systemy mówienia.” – tłum. własne. Tamże, s. 253.

²⁷⁸ Tamże, s. 260.

²⁷⁹ „W tym sensie, mamy tu do czynienia – tak w *Domowym pochówku* jak w innych miejscach tomu *North of Boston* – z poezją miłosną, albo – jeśli ktoś woli – z poezją obsesji. Nie tyle obsesji mężczyzny na punkcie kobiety, co argumentu na punkcie kontrargumentu – głosu na punkcie głosu.” – tłum. własne. Tamże, s. 261.

²⁸⁰ Tamże.

*I don't know how to speak of anything
 So as to please you. But I might be taught,
 I should suppose. I can't say I see how.
 A man must partly give up being a man
 With womenfolk. We could have some arrangement
 By which I'd bind myself to keep hands off
 Anything special you're a-mind to name.
 Though I don't like such things 'twixt those that love.
 Two that don't love can't live together without them.
 But two that do can't live together with them."*
She moved the latch a little
(...)²⁸¹

DOMOWY POCHÓWEK

(...)
*„— Uraża cię prawie każde moje słowo.
 Nie wiem, jak mam w ogóle mówić z tobą, żebyś
 Przyjęła to przychylniej. Mogłbym się nauczyć —
 Chyba. Wcale nie twierdzę, że wiem, w jaki sposób.
 Wobec kobiet męczyzna musi ograniczyć
 Mężczyznę w sobie. Moglibyśmy się umówić:
 Jestem gotów ci przyrzec, że nie tknę niczego,
 Co ma być nietykalne — powiedz tylko, co.
 Chociaż, kiedy ktoś kocha, po co mu umowy?
 W małżeństwie bez miłości nie można żyć bez nich,
 Ale kiedy jest miłość, nie można żyć z nimi. —
 Poruszyła zasuwkę. (...) ²⁸²*

Interpretacja Brodskiego:

“The whole point of this qualifier-burdened monologue is the explication of its addressee. The

²⁸¹ R.Frost, 55 wierszy, s. 68 i 70.

²⁸² R.Frost, 55 wierszy, s. 69 i 71.

man is groping for understanding. He realizes that in order to understand he's got to surrender—if not suspend entirely—his rationality. In other words, he descends. But this is really running down stairs that lead upward. And, partly from rapidly approaching the end of his wits, partly out of purely rhetorical inertia, he summons here the notion of love. In other words, this quasi-proverbial two- liner about love is a rational argument, and that, of course, is not enough for its addressee.”²⁸³

Mężczyzna być może nieświadomowy faktu, że on i Amy używają innych języków podejmuje próbę zrozumienia żony. W dalszych wersach słysząc jego rozpaczliwy głos:

„(...) *Don't—don't go.*

Don't carry it to someone else this time.

Tell me about it if it's something human.

Let me into your grief. I'm not so much

Unlike other folks as your standing there

Apart would make me out. Give me my chance.

(...)”

„(...) — *Nie, nie; proszę, zostań,*

Chociaż jeden raz nie idź z tym do obcych ludzi.

Jeśli to ludzka sprawa, to powiedz po ludzku,

W czym rzecz. Daj pojąć, co cię gnębi. Przecież

Nie jestem tak nieludzki, jakby ktoś mógł myśleć,

Widząc cię, jak tam stoisz, jak się wciąż odsuwasz.

Daj mi szansę. (...)”

W tym wołaniu słysząc, jak bohater dopuszcza możliwość, iż smutek żony nie jest już ulokowany w tym świecie, że ma nadnaturalny charakter. Brodski uważa ten punkt za

²⁸³ „W całym tym pełnym kwalifikatorów monologu chodzi o wyjaśnienie racji jego adresatki. Mężczyzna desperacko szuka zrozumienia. Wie, że, aby zrozumieć, musi poddać – a wręcz całkiem zawiesić – swoją racjonalność. Innymi słowy, schodzi. Tak naprawdę jednak zbiega po schodach, które prowadzą w górę. Wreszcie, częściowo dlatego, że szybko zbliża się do granic zdrowego rozsądku, a częściowo z powodu czysto retorycznej bezwładności, przywołuje tutaj pojęcie miłości. Innymi słowy, quasi-aforystyczne dwa wersy o miłości stanowią racjonalny argument, który – rzecz jasna – jest niewystarczający dla adresatki.” – tłum. własne. J. Brodski, *On Grief...*, s. 250.

moment ostatecznego „zwycięstwa” Amy²⁸⁴. Rozsądek nie ma narzędzi, by dyskutować z wiecznością, pozostaje mu całkowita kapitulacja.

Pojawia się wreszcie fraza *Let me into your grief*, na której chciałbym się tutaj skoncentrować, ponieważ to ona przynosi najistotniejszy problem translatorski. Barańczak tłumaczy *Home burial* ekwiwalentnie. Substytucje, z wyjątkiem tego miejsca, są niewielkie, dotyczą głównie rozwiązań na poziomie potocznej dykcji bohaterów i translacji Frostowego *sound of sense*. Do tego przyjdzie jeszcze wrócić – tutaj zajmiemy się noszącą semantyczny ładunek zmianą przywołanej frazy na *Daj pojąć, co cię gnębi*.

Zostało już powiedziane, że bohaterowie mówią innymi językami: rozsądku i gniewu, jak przyporządkował je Brodski. Żona pogrąża się w emocjonalnej rozpacz i pasywności, mąż tymczasem racjonalizuje i pragmatycznie rozprawia o gnijącym płocie. Narzucają się z miejsca dwie interpretacje. Prosta: to żona jest wrażliwa i reaguje na śmierć dziecka jak obdarzony uczuciami człowiek; mąż to z kolei nieczuła maszyna, która nie ma problemu z wykopaniem grobu i gadaniu zaraz potem o płotach; zostawieniem szpadla w kącie pokoju tak, by o wszystkim przypominał. Wreszcie na domiar złego dziwi się żonie, że ciągle dręczy ją żaloba. Ta interpretacja wydaje się nie tyle prosta, co prostacka. Bardzo źle świadczyłaby o Froście, który narrację prowadzi tak przecież subtelnie, że nie stajemy po stronie żadnego z bohaterów. Głębsze, ale wciąż niewyczerpujące, odczytanie zakłada, że mąż kryje swój smutek i własną rozpacz za fasadą rozsądku, a praca i koncentracja na „wiejskich sprawach” pozwalają mu uciec i nie zwariować. Żona kompletnie tego nie widzi, nie rozumie, tak jak on nie potrafi pojąć jej biernej postawy, zgody na przytłoczenie przez smutek.

Mamy więc do czynienia *de facto* z tragedią komunikacji i niemożliwością translacji na dwóch poziomach: własnych emocji na język; i swojego języka na język drugiej strony, zarówno komunikacji, jak i przeżywania. Mężczyzna nie pojmie tego, co czuje jego żona. Jego postawa rozsądku dotyczy własnej duszy, lecz nie duszy jego żony. Po nieudanych (nie było innej możliwości) próbach ekstrapolacji własnej wrażliwości na wrażliwość ukochanej w końcu odpuszcza. Tym bardziej jeśli uznaje, że jej smutek może być nieludzki. Odpuszcza racjonalność, nie rezygnuje jednak z jednej, jedynej próby wejścia w empatyczną relację, lecz już poza zrozumieniem i poza słowami. Być może to świadectwo jego – jednak – miłości. *Let me into your grief* to nie racjonalna prośba o wytłumaczenie, lecz o wpuszczenie w mrok duszy, w te rejony, gdzie na bohatera czeka jedynie obcość. Tylko w tym miejscu z ust mężczyzny pada słowo tak bezpośrednio nazywające naczelną emocję ciążyącą na całym

²⁸⁴ Tamże, s. 251.

wierszu. Jest on gotowy zrezygnować z pozycji dystansu, która umożliwia zrozumienie, na rzecz zaangażowania, zgody na bycie otoczonym smutkiem, zanurzenia w mroku, zupełną utratę kontroli. Ten wers zaprzecza całkowicie wizerunkowi nakreślonemu chwilę później przez żonę: zimnego kopacza grobów w ubłoconych butach. Tym obrazem opisuje ona scenę z przeszłości, prośba *Let me into your grief* w fabularnym planie całości jest więc późniejsza. Nawet jeśli rzeczywiście mężczyzna uciekał w chłód utylitarnych zajęć, to teraz deklaruje gotowość do całkowitej rezygnacji z wszystkich osłon.

Barańczak w swojej wersji owej prośby, *Daj pojąć, co cię gnębi*, ignoruje tę subtelność. Jego wariant wprowadza psychologiczną spójność z zewnętrznym, zimnym, wizerunkiem mężczyzny. U Barańczaka bohater wciąż próbuje zrozumieć żonę, nie idąc tym samym na żadne ustępstwo, wciąż w okopach własnej racjonalności. W angielskiej prośbie, którą filologicznie można przetłumaczyć: ‘Wpuść mnie do (środku) swojego smutku’, słychać czułość stojącą w sprzeczności z monologiem żony, jak i kwestiami samego bohatera. Następuje pęknięcie w zintegrowanym wizerunku – to właśnie to zdanie sugeruje najbardziej, że powierzchowne rozpoznanie męża jako zimnego drania mija się z psychologiczną prawdą o nim. Tego pęknięcia brakuje w polskiej wersji. Przetłumaczone zdanie, gdy idzie o rysowanie emocjonalnej sylwetki bohatera, w pełni odpowiada jej kształtowi przedstawionemu w pozostałych wersach, zamiast poddawać go w wątpliwość.

Mężczyzna prosi o wejście w obręb smutku, a więc gotów jest, by się poddać. U Barańczaka przyjmuje natomiast władczą pozycję – chce swoją racjonalnością ogarnąć smutek, być wciąż na zewnątrz, dokonać intelektualnego, a nie emocjonalnego aktu kontroli – czyli dokładnie tego, co tak napełnia wstrętem jego żonę. Tłumacz używa czasownika *pojąć*, który pochodzi od „jąć”, a więc „dzierżyć”, „brać”²⁸⁵. Bohater polskiej wersji dąży do panowania, wykonuje gest przemocy na wrażliwości swojej żony. Wiersz aż pęka do podobnych werbalnych i mentalnych aktów, np. gdy mąż opisuje *cmentarzyk* (*little graveyard*). Brodski interpretuje ten fragment zdaniem, którym można by opisać postawę bohatera w całym niemal wierszu: “What we have here is the man’s intrusion into the woman’s mind, a violation of her mental imperative”.²⁸⁶ Niemal całym, bo suplikacja *Let me into your grief* zdaje się wyłamywać z owej przemocowej ciągłości. Jednak nie w przekładzie Barańczaka.

²⁸⁵ zob. hasło *jąć*, w: *Słownik etymologiczny języka polskiego*, red. A. Brückner, Warszawa 1985, s. 202.

²⁸⁶ „Obserwujemy tutaj wtargnięcie mężczyzny do umysłu kobiety, naruszenie jej mentalnego imperatywu” – tłum. własne. J. Brodski, *On grief...*, s. 244.

Ta substytucja wprowadzająca przemoc tam, gdzie nie ma jej u Frosta, stanowi kolejny przykład przemocy stosowanej przez Barańczaka na tekście, a polegającej na subtelny narzucaniu interpretacji. Jak wspomniano wcześniej, najprostsze odczytanie wiersza opiera się na antynomii: mąż – nieczuły pragmatyk; żona – wrażliwa matka w żałobie. Zmiana Barańczaka oczywiście nie wzmacnia tej interpretacji w takim stopniu, by usunąć głębsze poziomy lektury. Inne chwyt, a także umiejętne tłumaczenie Frostowej potoczności, dalej otwierają przed wnikliwym odbiorcą szerokie możliwości rozumienia tekstu (zarówno jego pojęcia, jak i wejścia w sam jego środek), bez wątpienia natomiast w tym właśnie fragmencie, zestawivszy go z oryginałem, odczuwamy wyraźny brak szczeliny, którą zostawił tam Frost.

Uszycie tego obrazu tylko trochę, lecz sugestywnie, grubszy nićmi nie ogranicza się jedynie do w inny sposób wyrażonej prośby. U Barańczaka mamy klamrę, którą rozpoczyna przydawka *ludzki i okolicznik po ludzku (jeśli to ludzka sprawa, to powiedz po ludzku)*, a kończy kolejna przydawka: *niehuman (nie jestem tak niehuman, jak ktoś mógłby myśleć / Widząc cię, jak tam stoisz, jak się wciąż odsuwasz / Daj mi szansę (...))*. Barańczak zestawia potencjalną obecność żony w nadnaturalnych wymiarach przeżywania z własnym rzekomym „nie-człowieczeństwem”. Słyszymy tutaj czarno-ironiczny ton jego głosu, prawdopodobnie sam nie uważa się za niehuman i nie rozumie, jak ktoś (a zapewne najbardziej Amy) może sądzić inaczej. U Frosta słowo *human* pojawia się tylko raz, nie występuje klamra. Bohater mówi u niego co innego, nie tak konkretnego: *I'm not so much / Unlike other folks as your standing there / Apart would make me out. Give me my chance*, czyli w filologicznym przekładzie: ‘Nie jestem tak bardzo różny od innych ludzi jak to twoje stanie tam osobno by mnie odmalowywało (inaczej: nadawało mi taką pozę)’. Inny, niepodobny do innych ludzi nie znaczy „niehuman”. Barańczak mimo ironicznego dystansu, który nadaje bohaterowi, znowu w jednym fragmencie stylizuje go na nieczułego robota. Powtarzam, nie skazuje go w ten sposób na jedną, powierzchowną interpretację, ale mimo to odbiera w dwójnasób przywilej bycia ludzkim także na powierzchni tekstu. Można korzystając z gotowej matrycy powiedzieć: „Barańczak makes him out to be inhuman here”.

Wejście w smutek innej osoby jest również niehuman, w tym sensie że niewykonalne, zwłaszcza gdy istnieje podejrzenie, że i sam smutek nie ma już człowieczego wymiaru. Same jednak intencje bohatera są w tym fragmencie bardzo ludzkie, tak jak ludzka jest jego miłość do żony. Barańczak akcenty, jak widać, rozkłada zupełnie inaczej, i w ten sposób przeocza pewną prawdę o mężu Amy, którą Frost tutaj po cichu wyraża.

Bohater gotowy jest dokonać egzystencjalnej translacji, już ponad słowami, Barańczak gubi to na poziomie słów właśnie. Przekłamuje tutaj prawdę o człowieku – niekoniecznie należy uznać to za rzecz naganną. Przypomnijmy słowa Hofstadtera:

“I would propose an alternate name for the art of compromise in poetry translation — I would say that poetry translation is the art of “poetic lie-sense.” Yes, one is always lying, for to translate is to lie. But even to speak is to lie, no less. No word is perfect, no sentence captures all the truth and only the truth. All we do is make do, and in poetry, hopefully, do so gracefully.”²⁸⁷

Wiersz Frosta mówi o tym, że słowa nie oddają stanów duszy – nie tylko w komunikacji między ludźmi, ale przede wszystkim w komunikacji człowieka z samym sobą. To, co słyhać, co płynie z jego ust, nie całkiem pokrywa się z tym, co dzieje się w środku. Czasem – jak w *Home Burial* – nie pokrywa się niemal wcale, skazując ludzi na tragedię komunikacji. Ten brak kompatybilności między słowem a egzystencją rodzi problemy również na poziomie przekładu artystycznego. Barańczak “okłamuje” nas, nie chwyta całej prawdy i tylko prawdy. To zamierzenie, podobnie jak porozumienie między Amy i jej mężem, z góry skazane jest na niepowodzenie, trzeba przyznać jednak, że Barańczak “wykonuje” owo niepowodzenie z wielką gracją, ponieważ *Domowy Pochówek* to świetny wiersz, nawet jeśli omówiony fragment nie może zostać uznany za ekwiwalenty wobec oryginału. Pęknięcie, które przecina wiersz Frosta, ma większą semantyczną siłę niż psychologiczna spójność obecna w przekładzie.

6.6. Sens bez słów

Wiersz *Never Again Would Birds' Song Be the Same* (*Śpiew ptaków nigdy już nie miał być taki*) rozpoczynają wersy:

²⁸⁷ „Zaproponowałbym alternatywną nazwę dla sztuki kompromisu w tłumaczeniu poezji – powiedziałbym, że tłumaczenie poezji jest sztuką wykorzystującą poetycką “licencję na kłamanie”. Oczywiście, zawsze się kłamie, bo tłumaczyć znaczy kłamać. Ale nawet mówić znaczy tyle co kłamać. Żadne słowo nie jest doskonałe, żadne słowo nie ujmuje całej prawdy i tylko prawdy. Staramy się, żeby to wystarczyło, a w poezji, miejmy nadzieję, robimy to z wdziękiem.” – tłum. własne.
D. Hofstadter, *Translator's preface, W: Eugene Onegin A Novel in Verse by Alexander Sergeevich Pushkin; A Novel Versification*, Nowy Jork 1999, s. xxxiii.

NEVER AGAIN WOULD BIRDS' SONG BE THE SAME (fragment)

*He would declare and could himself believe
That the birds there in all the garden round
From having heard the daylong voice of Eve
Had added to their own an oversound,
Her tone of meaning but without the words.
(...)²⁸⁸*

ŚPIEW PTAKÓW NIGDY JUŻ NIE MIAŁ BYĆ TAKI

*Pewien był — przysiąc mógł — że w ptaków śpiewy
Rozbrzmiewające wokoło w ogrodzie
Wkradło się w końcu echo głosu Ewy:
Jeśli nie słowa, to choć sens tej co dzień,
Przez cały dzień wyśpiewywanej pieśni.
(...)²⁸⁹*

Czym jest *tone of meaning*/wyśpiewywany bez słów *sens pieśni*? Chodzi tutaj o właściwość języka, o jego ugruntowanie w przedjęzykowym spektrum dźwięków, którym w przeciwieństwie do słów brakuje referencji do rzeczywistości, odniesienia do *signifié*, są czystą formą, a jednak niosą jakieś znaczenie. Ich obecność w poezji staje się kanwą dla leksemów, nadającą kształt sensom ukrytym w dziele. Nieodzowność i rola *tone of meaning* powoduje, że fonetyczny aspekt wiersza musi być brany pod uwagę nie tylko podczas interpretacji aktorskiej, lecz również krytyczno-literackiej, a co za tym idzie – translatorskiej.

Barańczak-poeta wielką wagę przywiązywał do rytmu i prozodycznej struktury wiersza. Jego bogata twórczość to świadectwo niewiarygodnego talentu i warsztatowej perfekcji. Jerzy Kwiatkowski już na początku lat osiemdziesiątych zachwycił się poetą nazywając go „barokowym czy raczej już manierystycznym conceptualistą, sztukmistrzem, prestidigitorem słowa, jednym z najbardziej artystowskich współczesnych poetów²⁹⁰”, a także

²⁸⁸ R. Frost, 55 wierszy, s. 186.

²⁸⁹ R. Frost, 55 wierszy, s. 187.

²⁹⁰ J. Kwiatkowski, *Une poignée des mains*, w: J. Kwiatkowski, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982, s. 212.

„bodaj najwybitniejszym dziś w polskiej poezji wirtuozem gry językowej²⁹¹”. Był mistrzem rytmu i rymu, także skomplikowanych form takich jak villanella²⁹², nigdy jednak niewolnikiem metrum, które skazywałoby jego wiersze na monotonną katarynkowość. Frost nie dysponował tak szerokim wachlarzem środków technicznych, uważając zresztą, że do dyspozycji poety są właściwie tylko trocheje i jamby²⁹³, ale również konsekwentnie realizował strategię poetycką, w obrębie której dźwiękowa warstwa tekstu jest bardzo ważna, a wręcz wysuwa się na pierwszy plan. W listach do przyjaciół kluczową dla swojej poetyki kategorię określał mianem *sound of sense*, a więc synonimicznym wobec *tone of meaning* z przytoczonego wyżej wiersza:

“I alone of English writers have consciously set myself to make music out of what I may call the sound of sense.”²⁹⁴

“It would seem absurd to say it (and you mustn’t quote me as saying it) but I suppose the fact is that my conscious interest in people was at first no more than an almost technical interest in their speech—in what I used to call their sentence sounds—the sound of sense.”²⁹⁵

„Brzmienie sensu” zdaniem Frosta jest pierwotne wobec semantyki słów. Z kolei i owo brzmienie i słowa w przypadku każdego dobrego wiersza „zakorzenione są w mowie potocznej”²⁹⁶. Poeta zdawał sobie sprawę, jak bardzo *sound of sense* wymyka się definicjom i jak trudno zmierzyć je za pomocą wersologicznych narzędzi. Nazywa ten poziom języka „abstrakcyjną witalnością mowy”²⁹⁷, podpowiadając, że można usłyszeć jego realizację, gdy podsluchujemy głosy za drzwiami tłumiącymi znaczenia słów²⁹⁸. Najmniejszą jednostką *sound of sense* jest zdanie, które Frost nazywa „dźwiękiem samym w sobie, na który nawleka się inne dźwięki, zwane słowami”²⁹⁹. Zdanie jako ośrodek „brzmienia sensu” pełni rolę intonacyjnej matrycy, której podlegają mniejsze dźwiękowe cząstki.

²⁹¹ Tenże, *Wirtuoz i moralista*, w: tamże, s. 234.

²⁹² Villanelle Barańczaka wnikliwie zbadała Joanna Dembińska-Pawełec w książce *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*, Katowice 2006.

²⁹³ *Collected Prose of Robert Frost*, red. M. Richardson, Harvard 2007, s. 131. Frost pisze, że w angielskim są do praktycznej dyspozycji poetów tylko dwie miary: ścisłe i rozluźnione jamby. „Wśród anglojęzycznych pisarzy tylko ja świadomie postanowiłem stwarzać muzykę z tego, co nazwałbym brzmieniem sensu.” – tłum. własne.

R. Frost, *The Figure a Poem Makes*, w: *Collected Poems, Prose and Plays*, ed. R. Poirier, M. Richardson, New York 1995, p. 664.

²⁹⁵ „Być może zabrzmiałoby to absurdalnie (nie wspominaj, że ja to powiedziałem), ale przypuszczam, że moje świadome zainteresowanie ludźmi początkowo było jedynie niemal technicznym zainteresowaniem ich mową – tym co zwykłem nazywać zdaniem-dźwiękami – brzmieniem sensu.” – tłum. własne.

Selected Letters of Robert Frost, ed. L. Thompson, New York 1964, p. 158.

²⁹⁶ Tamże

²⁹⁷ R. Frost, *The Figure...*, s. 664.

²⁹⁸ Tamże

²⁹⁹ R. Frost, *Selected Letters...*, s. 228.

Poeta nie może wymyślić *sounds of sense*, może je jedynie „przywołać”³⁰⁰, ponieważ istniały one jeszcze przed nami – można je tylko wybierać i grupować³⁰¹: „they are real cave things – they were before words were”.³⁰²

Dominującym metrum stosowanym przez Frosta jest pentametr jambiczny – to jego ulubiona miara. Josip Brodski nazywa ją „głuchą nutą”³⁰³ i zauważa, że jego quasi-neutralność idealnie nadaje się jako wehikuł dla powściągliwej poetyki Frosta. To metrum nie wymagające „podnoszenia głosu”³⁰⁴. Być może właśnie ten rodzaj wiersza najlepiej realizował założone przez Frosta cele *sound of sense*. Autor *Home Burial* zdawał sobie sprawę, że pisanie bezwzględnie podporządkowane dyktatowi metrum zamienia wiersz w rymowanekę, dlatego schemat metryczny traktował raczej jako wzorzec nadający strukturę tekstowi, ale podporządkowany kolokwialności i naturalności mowy, zatem dopuszczający przesunięcia oraz nieregularności. Robert Faggen cytuje Frosta definiującego własną wersyfikację jako „łamanie rytmu w obrębie ustalonego metrum”³⁰⁵:

“There are very regular pre-established accent and measure of blank verse; and there are very irregular accent and measure of speaking intonation. I am never more pleased than when I can get those into strained relation.”³⁰⁶

Przywiązanie Frosta do metryczności wiąże się zatem ściśle z koncepcją *sound of sense*. Wiersz byłby nałożeniem na schemat metryczny witalności mowy potocznej. Poezja powstaje z połączenia obu tych porządków:

“Verse in which there is nothing but the beat of the meter furnished by accents of the polysyllabic words we call doggerel. Verse is not that. Neither is it the sound of sense alone. It is a resultant from those two.”³⁰⁷

³⁰⁰ Vide: R. Faggen, *The Cambridge Introduction to Robert Frost*, Cambridge 2008, s. 28.

³⁰¹ Tamże, s. 140.

³⁰² ‘One pochodzą jeszcze z jaskiń – istniały, zanim pojawiły się słowa’ – tłum. własne.

R. Frost, *The Figure....*, s. 690.

³⁰³ S. Wołkow, *Świat poety – rozmowy z Josifem Brodskim*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2001, s. 85

³⁰⁴ Tamże

³⁰⁵ R. Faggen, op. cit., s. 29.

³⁰⁶ „Z góry ustalone akcent i miara wiersza białego są bardzo regularne. Tymczasem akcent i miara intonacji mowy są bardzo nieregularne. Bardzo się cieszę, gdy udaje mi się umieścić je w pełnej napięcia relacji.” – tłum. własne.

R. Frost, *The Figure....*, s. 680.

³⁰⁷ „Wiersz oparty jedynie na rytmie stóp metrycznych wyznaczanych przez akcenty wielosylabowych wyrazów nazywamy katarzynkowym [*doggerel* tłumaczy się najczęściej jako ‘rymowanekę’, co nie pasuje w tym kontekście. Słowo to w najszerszym znaczeniu odnosi się do kiepskiego warsztatowo wiersza – MS]. Wiersz nie może się do tego sprowadzać. Ale nie może być też samym brzmieniem sensu. Musi stanowić wypadkową obu czynników [tj. metrum i *sound of sense* – MS].” – tłum. własne. Tamże, s. 665.

Stosunek Frosta do metrum wynika również z jego krytycznego podejścia do poezji modernistycznej, które Faggen streścił w pięciu punktach³⁰⁸:

1. Modernizm przecenia obrazowanie kosztem rytmu i metrum
2. Koncentracja modernizmu na fragmentaryczności i dezintegracji formy szkodzi wewnętrznej formie oraz organicznej integralności wiersza.
3. Owa koncentracja prowadzi do dysocjacji między obrazami, a nie odnajdywania połączeń między nimi
4. Wiersz modernistyczny jest zaledwie rodzajem autoreferencjalnej gry.
5. Jego sednem jest gra w literackie aluzje.

Ramy metrum zatem w poetyce Frosta stanowiły siłę integrującą wiersz i scalającą jego elementy. Były one odpowiedzią na chaos świata, chaos poznania i chaos języka, z którymi nie radziła sobie – według Frosta - poezja modernistyczna. Ponadto uważał on, że *sound of sense* nie działa, nie jest słyszalny w wierszu wolnym – metrum rozumiał więc jako konieczny warunek poetyzacji naturalnej intonacji mowy potocznej. Stanowisko to Frost wyraził słynnym porównaniem:

“For me I should be as satisfied to play tennis with the net down as to write verse with no verse form set to stay me.”³⁰⁹

Słowa te przywodzą na myśl kolejne. Ważne dla Barańczaka, bo zbieżne z tym, jak sam rozumiał poezję. Poeta cytuje je zresztą w swoim esej poświęconym autorowi *North of Boston*. Frost wspaniale porównuje „figure” (w sensie manewr, ruch), jaki wykonuje wiersz, do miłości:

“It begins in delight and ends in wisdom. The figure is the same as for love. (...) It begins in delight, it inclines to the impulse, it assumes direction with the first line laid down, it runs a course of lucky events, and ends in a clarification of life – not necessarily a great clarification, such as sects and cults are founded on, but in a momentary stay against confusion.”³¹⁰

Postawienie ‘chwilowego oporu zamętowi’ to zadanie poezji bliskie także

³⁰⁸ R. Faggen, op. cit., s. 17n.

³⁰⁹ „Pisanie wiersza pozbawionego formalnej struktury wersu, która by mnie powściągała, byłoby dla mnie jak granie w tenisa przy opuszczonej siatce.” – tłum. własne.
R. Frost, *The Figure*..., s. 735.

³¹⁰ „Zaczyna się zachwytem, a kończy mądrością. Tak samo wygląda ta figura w przypadku miłości. Zaczyna się od zachwyty, opiera na impulsie, zmierza w kierunku wyznaczonym przez pierwszą napisaną linijkę, biegnie szlakiem szczęśliwych przypadków, by zakończyć się wyjaśnieniem życia – niekoniecznie kompletnym wyjaśnieniem, na takich zbudowane są kultury i sekty – ale chwilowym oporem przeciwko chaosowi.” – tłum. własne. R. Frost, *Collected Prose*, s. 131.

Barańczakowi, który pisał:

„(...) poezja to nic innego jak wyzwanie rzucone niesprawiedliwości wpisanej w prawa wszechświata (...) zawsze sprzeczne czy co najmniej rozbieżne z tym, czego oczekujemy od życia.”³¹¹

Pozostając w języku Barańczaka: *sound of sense* stanowi dominantę semantyczną wierszy Frosta. Rzecz nie byłaby warta uwagi, gdyby dotyczyła jedynie fonetycznego wymiaru dzieła poetyckiego. W teoretycznej części tej rozprawy zostało już powiedziane, że Hofstadteriańskie substytucje fonetyczne i syntaktyczne są w istocie także zmianami semantycznymi, ponieważ modyfikują one, przesuwają sens utworu. Podobnie w wypadku *sound of sense* – paciorki dźwięku nawlekane na sznurek Frostowych zdań nacechowane są znaczeniowo. Co ciekawe, Frost, co prawda niekonsekwentnie, utrzymywał, że istnieje w jego poezji tylko jeden sposób realizacji poszczególnych fragmentów *sound of sense*. Tyler Hoffman udowadnia, że to nieprawda, a w efekcie „brzmienie sensu” faktycznie kondensuje znaczenia, otwiera różne ścieżki interpretacyjne³¹². Ten problem przekracza ramy pracy poświęconej zagadnieniom translatologicznym. Zgadzam się jednak z Hoffmanem, że lektura poezji Frosta pokazuje, że wobec braku podpowiedzi ze strony tekstu, „zdanie-dźwięki” Frosta często są wieloznaczne i dlatego tak trudne do przetłumaczenia. Sprzężenie pomiędzy brzmieniem pierwotnych tonów zapisanej mowy i ich sensem musi być zachowane również w przekładzie. Barańczak świetnie zdawał sobie sprawę z tej zależności:

„Wiersz należy zatem tak konstruować, aby jego „zdanie-dźwięki” („sentence-sounds”), intonacyjne profile wypowiedzianych zdań, nie były elementem neutralnym, ale zostały sprzężone do znaczeniotwórczej pracy; więcej, aby – tak jak to bywa na każdym kroku w mowie potocznej – nawiązywała się subtelna i bogata znaczeniowo gra między dosłownymi znaczeniami wypowiedzianych zdań a tonem, jakim są one wypowiedzane.”³¹³

Zanim translatorski wymiar tej subtelnej gry poddany zostanie analizie, zajmę się pokrótce sprawą wymierną, choć również niełatwą dla tłumacza, a mianowicie metrum.

Pentametr i trymetr jambiczny to metra narzucające zwięzłość, której z kolei sprzyja język angielski. W dziesięciu i ośmiu angielskich sylabach zmieści się więcej słów niż w polskich. Barańczak czasem przegrywa mocując się z tą różnicą, tracąc zwięzłość tam, gdzie u Frosta wydaje się ona szczególnie istotna – nie tylko w przypadku regularnych miar (także

³¹¹ S. Barańczak, *O pisaniu wierszy*, w: *Poezja i duch Uogólnienia*, Kraków 1996, s. 153.

³¹² T. Hoffman, *The Sense of Sound and the Silent Text*, in: *Bloom's Modern...*, p. 271nn.

³¹³ S. Barańczak, *Znajomość z nocą*, s. 21.

np. w przekładzie *Fire and Ice* – problem już tu opisany), najczęściej jednak rozwiązania, którymi zastępuje pentametr Frosta, brzmią równie dobrze jak ich angielskie źródła.

Przytoczony wcześniej wiersz *Acquainted with the night*, uważany przez Flaggana za najlepszy pod względem brzmienia sonet Frosta³¹⁴, napisany został pentametrem jambicznym, gdzieniegdzie z przesunięciami trocheicznymi. Należy zauważyć, że konstatacja Frosta o ograniczonym do trochejów i jambów arsenale metrycznym znajduje swoje uzasadnienie w leksyce i gramatyce języka angielskiego, w których przeważają wyrazy jednosylabowe. W ten sposób faktycznie wiele można zmieścić w dziesięciu zgłoskach. Barańczak ze względu na fleksyjność i reguły słowotwórcze języka polskiego musiał nieco rozbudować wersy przetłumaczonego utworu. Rytm jego wiersza ustala pierwszy wers (*Jest mi znajoma noc i jestem jej znajomy*), który można uznać za heksametr jambiczny z kataleksą, drugi wers (*Przez jej deszczowe krople niosłem gołą głowę*) utrzymuje tę miarę. Mimo wielu odstępstw w dalszej części jambiczny tok zostaje zachowany. Trzy dodatkowe względem oryginalnego metrum sylaby przynoszą jednak oczywistą różnicę: przekład Barańczaka jest wersyfikacyjnie dłuższy, podmiot liryczny snuje się dłużej po metrycznych chodnikach lirycznej nocy. Zmiana ta więc wzmacnia efekt niespieszności obecny także u Frosta. To nie wszystko. Wersy Frosta zamykają oksytoniczne kadencje, podczas gdy u Barańczaka są one paroksytoniczne, co dodatkowo zmniejsza tempo całości, spowalniając wygłosy. Trzynastozgłoskowiec zakończony męskimi rymami nie brzmiałby dobrze w kontekście obrazu, który jest nim kreślony. Frost potęguje monotonię wypowiedzi także poprzez zabieg składniowy: anaforę i paralelizm w siedmiu pierwszych wersach (jedynie szósty gubi anaforyczność, ale w ten sposób jeszcze bardziej zwraca uwagę na monotonię wybijając czytelnika z niej na krótką chwilę). W przekładzie nie ma anaforycznego powtarzania pierwszych słów wersów, a czasowniki zajmują różne pozycje w poszczególnych liniijkach, Barańczak jednak doskonale wprowadza swoją wersję monotonii. Robi to pierwszym wersem: *Jest mi znajoma noc i jestem jej znajomy*. W swoim esej napisał, że to współrzędne zdanie podkreśla wzajemność relacji, która kryje się w słowie *acquainted*, a któremu brakuje polskiego odpowiednika³¹⁵. Paralelizm i anaforyczność wiersza Frosta zawierają się u Barańczaka w tym jednym werse. Do tego dochodzi powtórzenie leksemów w różnych formach fleksyjnych (*jest – jestem, mi – jej, znajoma – znajomy*). Zdanie staje się epitomą monotonii budowanej przez Frosta w siedmiu liniijkach. Trzynastozgłoskowiec w całym wierszu zostaje usankcjonowany pierwszym mistrzowskim wersem. Właściwie w dalszej części poeta już nawet nie musiał się

³¹⁴ R. Faggen, *The Cambridge Introduction...*, p. 36.

³¹⁵ S. Barańczak, *Znajomość z nocą*, s. 35.

wysilać, by utrzymać niespieszność spaceru podmiotu lirycznego. *Incipitem* zadekretował rytm i nastrój całego sonetu. Frost użył bardziej konwencjonalnych stylistycznych i fonetycznych środków – uzyskując podobne efekty, ale w mniej imponujący sposób.

Narzuca się więc wniosek, że Barańczak zrobił przekład, zgodnie z roboczą terminologią, hiperwalentny pod względem warstwy dźwiękowej. Jak na poziomie semantycznym często wyciąga z ukrycia od razu to, co Frost zostawia na później, tak tu, na poziomie brzmienia, kompresuje siedem wersów w jednym. Nie słychać w tym żadnej niezręczności. Barańczak dokonuje genialnej transpozycji akordów Frosta, i to jeszcze na innym instrumencie.

Skoro już pojawiła się metafora muzyczna: wart zastanowienia wydaje się problem współbrzmienia poszczególnych rozwiązań metrycznych. Czy możliwa jest substytucja metrum? Czy dwie miary mogą pozostawać w analogicznej relacji? W omawianym przypadku wydaje się, że tak. Angielski pentametr jambiczny zamieniony w polski trzynastozgłoskowiec nie traci swojej (uzależnionej oczywiście od poetyckiego kontekstu) siły – może nawet okazuje się nieco słabszy w konfrontacji ze swoim spolszczonym wariantem.

Substytucje metryczne wobec wspomnianych różnic między językami są koniecznością, choć niekoniecznie złem koniecznym. Powyższy przykład pokazuje, że mogą przynosić twórcze efekty. Zresztą Barańczak nie zawsze kapituluje wobec większej rozłożystości własnego języka. W niektórych przekładach Frosta (np. *Provide, provide, Neither out far nor in Deep*) zachowuje tę samą lub zbliżoną liczbę sylab, zatem nawet ten poważny problem translatorski potrafi pokonać (choć *Ogień i lód* udowadnia, że nie zawsze). *Jest mi znajoma noc* wydał się ciekawym przykładem substytucji fonetycznych, dlatego że powodują one w tym przypadku zauważalne „doładowanie” semantyczne utworu.

„Brzmienie sensu” związane jest ściśle z potoczną mową zwykłych ludzi, mieszkańców Nowej Anglii, których Frost uczynił bohaterami swoich „wierszy mówionych” w tomie *North of Boston*. Ta mowa, zupełnie przecież nieodświętna, a więc i pozornie niepoetycka, w twórczości Frosta stała się podstawowym budulcem poezji i liryzmu, jedną z cech dystynktywnych jego twórczości. Poeta utrzymywał, że nie napisał „słowa ani kombinacji słów nie usłyszanych przez niego wcześniej w toku żywej wypowiedzi”³¹⁶. Żywa fraza charakteryzuje się również żywą i autentyczną intonacją, której rytm u Frosta brzmi

³¹⁶ S. Barańczak, *Znajomość z nocą*, s. 18

mocniej niż nienaturalny tok narzucany przez metrum. *Sound of sense* to zatem pozatekstowe narzędzie przywoływane przez poetę na służbę poezji i realizowane w niej - zdaniem Frosta - w sposób jednoznaczny i niepodlegający interpretacji. Ten postulat niemożliwy jest do spełnienia, ponieważ nie uświadczymy w jego wierszach zbyt wielu podpowiedzi sugerujących przepływ intonacji, a sytuacja liryczna czy kontekst nie zawsze wystarczą do określenia brzmieniowej partytury. Translatorski problem wobec tej sytuacji polega na... braku problemu. Przeniesienie struktury dźwiękowej, która jest nadrzędna wobec słów, nie stanowi wyzwania. Kształt intonacyjny determinuje indywidualna recepcja, w tym przypadku tłumacza, którą nakłada później na tekst przekładu. Nie ma tutaj wielkiego pola do tworzenia dźwiękowych analogii i Barańczak faktycznie tego nie robi. Albo też: bardzo trudno dostrzec kiedy to robi, ponieważ lektura komparatywna powoduje, że tekst odczytany jako pierwszy wpływa na odczytanie drugiego (niezależnie od kolejności: oryginał ⇔ przekład). Pewne różnice można jednak zaobserwować i to, tak się składa, w miejscach szczególnie istotnych.

The Pasture/Pastwisko to pierwszy wiersz Frosta, który otwiera wszystkie jego antologie, także tę ułożoną przez Barańczaka. To monolog. Każda z jego dwóch strof kończy się apostrofą:

THE PASTURE

*I'm going out to clean the pasture spring;
I'll only stop to rake the leaves away
(And wait to watch the water clear, I may):
I shan't be gone long.—You come too.*

*I'm going out to fetch the little calf
That's standing by the mother. It's so young,
It totters when she licks it with her tongue.
I shan't be gone long.—You come too³¹⁷.*

PASTWISKO

*Idę oczyścić źródło, to, które przepływa
Przez pastwisko: grabiami zgarnę tylko liście
Z wody; popatrzę chwilę, czy płynie przejrzystej:
Pójdę i zaraz wrócę. — Albo wiesz, chodź ze mną.*

*Idę przynieść cielątko, to, które się trzyma
Boku matki, a takie nieporadnie małe,
Że gdy krowa je liźnie, chybocze się całe.*

³¹⁷ R. Frost, 55 Wierszy, s. 38.

*Pójdę i zaraz wrócę. – Albo wiesz, chodź ze mną*³¹⁸.

Podmiot liryczny mówi językiem człowieka, który zna się na wiejskich pracach - pozbawionym upiększeń, konkretnym, potocznym. Potoczne brzmienie ma powtórzona linijka: *I shan't be gone long – You come too*. Barańczak dokonuje tutaj przesunięcia intonacyjnego poprzez rozbudowę zwrotu do adresata. Bohater Frosta mówi: 'Ty też chodź'. Nie zastanawia się nad tym. Zachęca wręcz kogoś do pójścia, zaznaczając, że to wszystko, co trzeba zrobić, nie zajmie dużo czasu. U Barańczaka tymczasem fraza *Pójdę i zaraz wrócę* nie służy perswazji. Mówiący nie rozpoczyna opisu swoich zamierzeń z intencją przekonania kogoś do wspólnego marszu do źródła i pastwiska – ten pomysł przychodzi mu do głowy dopiero pod koniec każdej strofy. Intonacyjna pauza między *albo wiesz* a *chodź ze mną* sugeruje, że podmiot zastanawia się jeszcze nad tym przez ułamek sekundy, aż następuje kadencja łagodnego imperatywu. Analitycznie można rozpisać to tak: 1. pomysł – 2. *albo wiesz* – 3. [daj mi się zastanowić] 4.- - - - 5. *chodź ze mną*. U Frosta rozkaz również zostaje złagodzony – przez zaimek osobowy (*Ty też chodź*, a nie *Też chodź!*), jednak intonacja bez pauzy, chwili zastanowienia, ma inny wydźwięk. Barańczak wprowadza tutaj zmianę nie tylko przez naddanie leksykalne, ale również brzmieniowe, udowadniając, że sens faktycznie posiada brzmienie, bo zastosowana przez niego pauza – zatem owego brzemienia głucha częśćka – pełni funkcję semantyczną.

Wróćmy teraz do *Home Burial*, by spojrzeć na to poetyckie arcydzieło z innej perspektywy. W kontekście odnajdywania różnic w brzmieniu rozumianym jako intonacja plus słowa na nią nałożone, szczególnie interesujące wydaje się zakończenie:

HOME BURIAL (fragment)

*'You—oh, you think the talk is all. I must go—
Somewhere out of this house. How can I make you—'*

*'If—you—do!' She was opening the door wider.
'Where do you mean to go? First tell me that.
I'll follow and bring you back by force. I will!—'*³¹⁹

³¹⁸ R. Frost, 55 *Wierszy*, s. 39.

³¹⁹ R. Frost, 55 *wierszy*, s. 72 i 74.

— Och, ty — ty myślisz, że wystarczy coś powiedzieć'.
Muszę wyjść, dokądkolwiek. Jakże ja mam tobie...

— Jeżeli tylko... Amy!... — Otwierała już
Drzwi. — Dokąd idziesz? Najpierw powiedz, dokąd idziesz.
Znajdę cię, zmuszę, żebyś tu wróciła. Słyszysz?! —³²⁰

Intonacja drugiego wersu w obu tekstach to nagłe urwanie kadencji, przez Frosta zaznaczone myślnikiem, a przez Barańczaka - wielokropkiem. Co pochłonęła pauza? Wydaje się, że za niewypowiedziane słowa można uznać odpowiednio „understand” i „wytłumaczyć”: *How can I make you* [‘understand?'] / *Jakże ja mam tobie* [‘wytłumaczyć?']. Pytanie retoryczne tutaj byłoby dość sugestywne, apozjopeza czyni ukryte w nim rozpacz/gniew/irytację jeszcze bardziej sugestywnymi. Właściwie trudnymi do zniesienia pod koniec tego utworu, w trakcie rozwiązania, gdy już wszyscy – i czytelnicy i bohaterowie – są dość już emocjonalnie wycieńczeni. Najważniejsze w tym miejscu (i bardzo ważne na tle całego tekstu) są kolejne słowa wypowiedziane przez męża: „*If – you – do*” / *Jeżeli tylko... Amy!*.

Słyszemy tutaj wyraźną intonacyjną różnicę. Bohater Frosta niemal cedzi przez zęby poszatkowaną pauzami groźbę. Nie ma ona raczej związku z zawieszonym pytaniem z poprzedniego wersu, dotyczy decyzji żony o wyjściu z domu – o przerwaniu relacji, o której traktuje cały wiersz, a zatem odebraniu szansy na porozumienie. Gniewna groźba to zaledwie jedna z możliwości odczytania – Frost nie uściśla intonacji tych słów żadnym dopowiedzeniem. Otwarcie powiedział, że nie miało to dla niego znaczenia, bo słowa te są wystarczająco wymowne:

“I am not bothered by the question whether anyone will be able to hear or say those words as I mean them to be said or heard. I should say that they were sufficiently self-expressive.”³²¹

Tyler Hoffman zauważa, że choć obecność desperacji w głosie męża w tych trzech słowach nie ulega wątpliwości, to nie można powiedzieć tego samego o gniewie. Czy on tam jest? A jeśli tak, to w jakim natężeniu? Uważa, że ta nieoznaczoność emocjonalnego tonu

³²⁰ R. Frost, 55 wierszy, s. 73 i 75.

³²¹ „Nie zajmuje mnie pytanie, czy ktokolwiek usłyszy lub wypowie te słowa tak, jak ja chciałem, żeby były wypowiedziane lub usłyszane. Powiedziałbym, że były wystarczająco autoekspresyjne.” – tłum. własne.
cyt. za: T. Hoffman, op. cit., s. 276.

utrzymuje się w całym wierszu³²². Z kolei zdaniem Seamus Heaney w tym miejscu Frost rezygnuje z typowej dla siebie powściągliwości. Heaney słyszy w tych trzech słowach „wznoszącą się nutę upadłego warunku”³²³, wynikającą z kolei z „nuty tyranii”, przed zagranie której mężczyzna nie umie się już obronić wobec nieustępliwego gniewu żony.

Barańczak słyszy to jeszcze inaczej. U Frosta intonacja tylko się wznosi: *Jeśli – to – zrobisz!...* W przekładzie – wznosi się i opada: - *Jeżeli tylko... Amy!...* Trudno tutaj usłyszeć urwaną groźbę. W tym kontekście powinna ona zaczynać się raczej: ‘Jeśli to zrobisz...!’ albo ‘Tylko spróbuj!’, tj. zawierać element czasownikowy (jak *do* w oryginale). Sądzę, że inaczej niż u Frosta, bohater podejmuje tutaj ostatnią niefortunną (tak niefortunną jak jałowa jest groźba w wersji angielskiej) próbę porozumienia. W tej interpretacji apozjopeza *Jeśli tylko...* nie odnosiłaby się do wychodzenia żony, lecz to jej zawieszonego pytania: *Jakże ja mam tobie* [‘wy tłumaczyć?’] – *Jeżeli tylko* [‘byś spróbowała!’]. Interpretacja taka odbywa się bardziej na brzmieniowym niż leksykalnym poziomie, uzależniona jest od tego, jak słyszymy dźwięki wypowiedzianych kwestii, a nie jakie znaczenia odnajdujemy w słowach. Barańczak na pewno nie przez przypadek kończy krótką eksklamację imieniem kobiety, zamykającym kadencję. To ogromna zmiana, która w tym kluczowym miejscu objawia pewną czułość, zwłaszcza że wcześniej bohater zwrócił się do swojej rozmówczyni tylko raz po imieniu, ona zaś do niego – w ogóle. Znowu od interpretacji *sound of sense* zależy, w jakim kontekście umieścimy wykrzyknienie *Amy!...* Czy jest to pełna rezygnacji ostateczna kapitulacja, gdy podmiot liryczny ostatecznie dostrzegł bezcelowość prób porozumienia? A może nie chciał urwać swojej wypowiedzi, lecz zrobił to widząc, że Amy chwyta za klamkę i już go nie słucha – w takim wypadku słyszelibyśmy raczej: *Amy!...[‘słuchaj mnie!’]*. Gra z intonacją w obu tekstach rodzi inne problemy.

Różnica pojawia się też na końcu. Amy nie boi się groźby swojego męża mówiącego po angielsku, ani nie ma ochoty już słuchać jego polskiego odpowiednika. Wychodzi. Mężczyzna wymyślony przez Frosta kontynuuje bezsilną groźbę. Zamykające wiersz wykrzyknienie „*I will!*”, mimo desperackiego podkreślenia uzyskanego przez poetę pochyleniem czcionki, brzmi żałośnie: jak cichnące echo poświadczające niemoc zarówno gniewu, groźby jak i komunikacji. Barańczak nie radykalizuje zakończenia aż tak bardzo. Bohater u niego również wreszcie grozi użyciem siły, ale jego ostatnie słowo jest pytaniem – zatem wypowiedzią skierowaną bezpośrednio do żony, jednak – szukaniem kontaktu.

³²² Tamże

³²³ S. Heaney, *Above the Brim...*, s. 211.

Oczywiście – brzmi równie głucho, absurdalnie i desperacko jak angielskie wykrzyknienie. Dywiz w obu wierszach wzmacnia ciszę, która odpowiada na groźbę i pytanie. Kończy wiersz, ale – jak napisał Brodski – zaczyna życie.

Można więc powiedzieć, że *sound of sense* faktycznie funkcjonuje w poezji Frosta i znajduje dźwiękowe ekwiwalenty przekładach Barańczaka. Substytucje fonetyczne (choć ten termin Hofstadtera razi tutaj brakiem precyzji. Mowa wszakże o intonacji, a nie fonemach/głoskach, zatem lepiej powiedzieć substytucje brzemieniowe lub intonacyjne) możliwe są także w wypadku tej twórczości – zwłaszcza w utworach mających dramatyczny charakter, jak „wiersze mówione” z *North of Boston*. Udramatyzowanie charakterystyczne dla nich pojawia się także w niektórych „wierszach śpiewanych”. Zostało to już wykazane na przykładzie *Pastwiska*. Wtręty w rejestrze mowy potocznej inkrustują liryczne utwory, wzmacniając efekt *sound of sense*. Interesujący wydaje się fakt, że Barańczak posługuje się tymi mówionymi kwestiami także w miejscach, w których nie użył ich Frost. W wierszu *A Minor Bird/Jakiś nieważny ptak* podmiot liryczny próbuje wygonić śpiewającego skrzydlatego przybysza. Druga strofa brzmi:

MINOR BIRD (fragment)

*[I] Have clapped my hands at him from the door
When it seemed as if I could bear no more.*

JAKIŚ NIEWAŻNY PTAK

*Wyszedłem na dwór: - Skończ już, mam cię dosyć! –
Klasnąłem w dłonie, próbując go spłoszyć.*

Wersja polska zawiera wszystkie informacje, które podaje oryginał, ale w inny sposób je prezentuje. Podmiot zwraca się bezpośrednio do ptaka. W jego poleceniu słychać zniecierpliwienie i irytację. *Sound of sense* u Barańczaka brzmi mocniej i dosadniej, dzięki temu, że zgodnie z kryteriami Frosta, nałożenie naturalnej intonacji na metrum wiersza czyni liryczny przekaz bardziej autentycznym i bardziej semantycznie obciążonym. Emocjonalny rys stosunku podmiotu do ptaka zostaje silniej zaznaczony dzięki użyciu żywej mowy. Można – który to już raz – zauważyć, że Barańczak konkretyzuje, uwydatnia to, co Frost mówi niewyraźnie (w oryginale jedynie wydawało się, jakby podmiot liryczny już nie mógł dłużej znieść śpiewu).

Podobne zagranie Barańczak stosuje w trzeciej strofie tłumaczenia *A record*

stride/Rekordowego kroku. Buty w sypialni chcą zadrwić z lirycznego ja. U Frosta dzieje się to znowu w dystansie, za osłoną mowy zależnej:

A RECORD STRIDE (fragment)

(...)
*They listen for me in the bedroom
To ask me a thing or two
About who Is too old to go walking,
With too much stress on who.*
(...)³²⁴

Ten pełen czułości i trudny fragment tłumacz oddaje w następujący sposób:

REKORDOWY KROK

(...)
*Nasłuchują moich kroków w sypialni,
Wciąż gotowe zadrwić w duecie:
„No, i kto jest za stary na wędrówki?”
Nie pytajcie, buty – same wiecie.*
(...)³²⁵

U Barańczaka widzimy mikroskopijną sytuację dramatyczną. Buty pytają, niby retorycznie, ale zrezygnowany adresat odpowiada. Takie udramatyzowanie dynamizuje tekst, ożywia go – *sound of sense* wprowadza „abstrakcyjną witalność mowy”. Rzecz jasna, tłumacz wyjaśnia to, co Frost zostawił niedopowiedziane. W polskiej wersji buty *gotowe są zadrwić*, w oryginale zaś chcą po prostu zapytać. Tym samym czułość wyczuwalna u Frosta znika w przekładzie. „Drwina” to didaskalium sugerujące realizację „brzmienia sensu” w pytaniu „*No i kto jest za stary na wędrówki?*”. Barańczak ujednoznacznia jego ton i intonację.

Sumę substytucji fonetycznych i składniowych można rozumieć także jako zmiany na poziomie stylu. Barańczakowe przekłady Frosta ujęte w ten sposób należałoby uznać za szereg substytucji stylistycznych. Wielokrotnie pojawiały się przykłady zmian na poziomie realizacji strategii poetyckiej, kiedy to Barańczak odchodzi - od precyzyjnie zresztą przez siebie rozpoznanych – dyrektyw (ujawnionych bądź ukrytych) poetyki Frosta usurpując jego teksty jako tłumacz-poeta. Chodziło tu głównie o dosłowność w miejscach niedopowiedzeń,

³²⁴ R. Frost, 55 wierszy, s. 158.

³²⁵ R. Frost, 55 wierszy, s. 159.

lecz także o to, co Brodski nazwał „soczystością”, czyli pewną estetyzację tekstu, warsztatowe wyrafinowanie, których powściągliwy Frost nie nadużywał. Nie wolno mówić o ich nadużyciu przez Barańczaka – przekłady jego autorstwa nie są prze-rafinowane lub prze-estetyzowane. Dopiero w konfrontacji z oryginałem widać, że ich artystyczny kształt prezentuje się inaczej – Barańczakowo, nie – Frostowo. To wszystko zostało już omówione na poziomie związków przekształceń semantycznych z ogólnym programem poetyckim (zwłaszcza na przykładzie *Come In*). W tym miejscu chciałbym poświęcić trochę miejsca na substytucje stylistyczne, które – choć idą na przekór estetycznej neutralności Frosta – to nie przynoszą istotnych zmian semantycznych, za to – to oczywiście subiektywna ocena – zdają się osłabiać siłę oryginału zmieniając styl wersów, w których neutralność i zachowawczość o niej stanowiły.

W drugiej strofie wiersza *A Leaf-Treader/Deptacz liści* Frost rysuje obraz spadających liści:

A LEAF TREADER (fragment)

(...)
*All summer long they were overhead, more lifted up than I.
To come to their final place in earth they had to pass me by.
All summer long I thought I heard them threatening under their breath.
And when they came it seemed with a will to carry me with them to death.*
(...)³²⁶

DEPTACZ LIŚCI

(...)
*Całe lato wisiały nad głową, górowały nade mną otuchą;
Gdy w upadku musiały mnie mijać, szeleściły złowroźbnie i sucho.
Całe lato słyszałem w ich szumie czy to groźbę, czy kpiące pytanie
I gdy spadać zaczęły, myślałem, że mnie porwą ze sobą w konanie.*
(...)³²⁷

Pierwszy wers wprowadza poetycką odświeżność na miejsce zupełnie zwyczajnego (pozornie, bo tak naprawdę dwuznacznego) zdania, zachowuje przy tym sens oryginału. W drugim Barańczak wybiera nadmierną estetyzację. Liście po prostu mijają podmiot liryczny w

³²⁶ R. Frost, 55 wierszy, s. 164,

³²⁷ R. Frost, 55 wierszy, s. 165.

tekście angielskim, w polskim natomiast robią to sucho i ze złowróbnym szelestem. Samo nacechowanie upadku liści wydaje się zbędnym naddaniem, efekt potęguje jeszcze dobór złożonego, rzadkiego przysłówka, który zupełnie nie pasuje nie tylko do wiersza Frosta, ale także reszty przekładu. W trzeciej wreszcie linijce Frost mówi jedynie o groźbie, Barańczak wprowadza jeszcze kpinę pytania. Nie wiadomo właściwie po co. Można to, jak zawsze, uznać za interpretację poprzez przekład. O ile jednak w innych utworach takie substytucje determinowały wysoką jakość tłumaczenia, zapewniały kongenialność poprzez różnicę, o tyle w tym wypadku nie można oprzeć się wrażeniu, że wprowadzają one jedynie wielosłowie. Złowróbnosc, suchosc szelestu, kpina ukryta w groźbie – wszystko to wydaje się bardziej dojmujące i mocniejsze artystycznie we Frostowym niedopowiedzeniu niż w Barańczakowym przegadaniu. Efekt naddania w *Deptaczu liści* jest chyba odwrotny od zamierzonego.

Nie zawsze „przegadanie” musi skutkować słabym efektem artystycznym. Czasem elementy nieobecne w oryginale dodają przekładowi cech, które wpisują się zręcznie w obie poetyki (tj. gdyby tekst oryginalny też zawierał taki element nie stałby się mniej udanym wierszem). Tak dzieje się w wierszu *Dust of Snow/Pyl śnieżny*:

DUST OF SNOW

*The way a crow
Shook down on me
The dust of snow
From a hemlock tree*

*Has given my heart
A change of mood
And saved some part
Of a day I had rued*³²⁸.

PYL ŚNIEŻNY

*Sposób, w jaki byłem,
Przechodząc pod sosną,
Ośnieżony pyłem
Przez wronę – z pewnością*

*Taktu w sobie nie miał
Zbyt wiele, lecz sercu
Przywrócił dzień, niemal
Pozbawiony sensu*³²⁹.

³²⁸ R. Frost, 55 wierszy, s. 116.

Barańczak wzmacnia tutaj humor sytuacji lirycznej mającej już wyjściowo potencjał komiczny (czy też: delikatność z komicznym potencjałem) poprzez wtrącenie do tekstu oceny zachowania wrony w kategoriach reguł dobrego wychowania. To, co zrobiła, nie było taktowne. Wtręt ten z kolei staje się sam w sobie zabawniejszy dzięki przerzutni: *zbyt wiele* – czyli może jednak odrobina taktu w tym była. Tłumacz pozwala sobie na umieszczenie w wierszu *novum*, które wzbogaca scenę ułożoną przez Frosta – nie psuje ani zwięzłości tego wiersza ani nie niszczy kluczowego kontrastu pomiędzy urokliwością przeżycia a jego odniesieniem do dnia pozbawionego sensu. Sześć wersów Barańczaka przez to, że są jeszcze pogodniejsze od swoich pierwowzorów, tym bardziej wzmacnia energię antytezy wyzwoloną przez dwa ostatnie wersy. Modyfikacja sceny to zmiana obrazowania (jego wzbogacenie), ale wzmoczenie humoru można uznać za substytucję na poziomie stylu.

Innym chwytem stylistycznym stosowanym przez Barańczaka w tłumaczeniu jest osłabienie bądź wzmocnienie. W wierszu *Impuls*, stanowiącym piątą część *Żony ze wzgórza*, Frost pisze o żonie, która wchodzi do lasu:

THE IMPULSE (fragment)

(...)

*She rested on a log and tossed
The fresh chips,
With a song only to herself
On her lips.*

*And once she went to break a bough
Of black alder.
She strayed so far she scarcely heard
When he called her--
(...)³³⁰*

IMPULS

(...)

*Na pniu przysiadłszy, bawiła się drzazgą
Świeżego drewna,
Nucąc piosenkę – o czym? tylko ona
Mogła być pewna.*

³²⁹ R. Frost, 55 wierszy, s. 117.

³³⁰ R. Frost, 55 wierszy, s. 106.

*Aż kiedyś weszła głębiej w las – gałązek
Narwać w olszynie.
Ledwie słyszał, gdy zaczął ją wołać
Gdzieś po godzinie.
(...)-³³¹*

W sytuację opisaną w języku angielskim wdziera się mrok. Może dlatego, że olsza w angielskim funkcjonuje często z epitetem *black*. Do tego przymiotnika prowadzi aliteracyjnie pierwszy wers: ‘żona poszła, żeby złamać konar (*break a bough*)’. Na tle wcześniejszych wersów ta agresywna czynność ma bardzo istotne znaczenie, zwłaszcza w kontraście do zabawy świeżymi szczapami drewna z trzeciej strofy (*[she] tossed / The fresh chips*). Łamanie pnia czarnej olszy można uznać za akt inicjacyjny, za zgodę na wejście w mrok i wszelkie tego konsekwencje, które nie tylko ona poniesie. Ten wieloznaczny wiersz znajduje kulminację właśnie w tej aliteracji – trzykrotnie powtórzona wybuchowa głoska *b* doskonale oddaje dźwięk łamanego drzewa.

Barańczak kompletnie neutralizuje tę strofę. Aliterację pomija, a na miejsce pnia wprowadza gałązki – kobieta nie chce ich nawet łamać tylko narwać. Nie ma też żadnego mrocznego epitetu. Zwrotka ta właściwie powtarza zabawę drzazgą z poprzedniej. U Frosta mieliśmy dwie przestrzenie: pod lasem – zabawa drewniankami, w lesie – łamanie pnia. W przekładzie całe to bardzo ważne semantyczne napięcie znika, rozładowane dodatkowo konkretną informacją na temat czasu, jakiego mąż potrzebował, by zacząć wołać żonę. Zamiast trasku łamanego pnia, mamy deminutyw – gałązki, który czarną sielankę Frosta zamienia w tym miejscu w sielankę zwyczajną. Całościowa wymowa wiersza ciągle zawiera się w molowych tonacjach, ale ta – zdałoby się niewinna – zmiana stylu likwiduje centralny ośrodek siły tego utworu. Centralny także dosłownie – to czwarta z ośmiu strof.

W *Impulsie* Barańczak osłabia siłę słów budujących oryginał, wzmocnienia dokonuje za to w wierszu *Not quite social*. Do tego zabiegu wystarcza mu jeden przysłówek wobec oryginału stylistycznie nicujący wers:

NOT QUITE SOCIAL

(...)
You may taunt me with not being able to flee the earth.

³³¹ R. Frost, 55 wierszy, s. 107.

You have me there, but loosely, as I would be held.
(...)³³²

NIEZUPEŁNE WŁĄCZENIE W OGÓŁ

(...)
W porządku, drwicieze mnie: nie umknąłem poza obręb Ziemi.
Tu mnie macie. Co prawda, byłem do niej przywiązany – bardzo.
(...)³³³

Różnica tutaj tkwi oczywiście w przysłówku „bardzo”, który oddzielony myślnikiem w wygłosie wersu koncentruje na sobie uwagę. Oryginalny wers nie posiada tak emfatycznego elementu – jeśli już szukać tam stylistycznego operatora, byłby to też przysłówek *loosely*, także wyróżniony – centralną pozycją i przecinkami. Te słowa to antonimy. W zależności od tego, jak gramatycznie zinterpretować zdanie, *loosely* może dotyczyć tego samego, co „bardzo”, czyli stopnia umocowania na ziemi – tak będzie, gdy *as* przetłumaczymy porównawczo (‘Tu mnie macie, ale luźno, tak jak byłbym trzymany’). Jeśli wybierzemy przyczynową funkcję spójnika, wtedy *loosely* będzie dopowiadać jedynie pierwszą połowę wersu (‘Macie mnie, ale luźno, jako że byłbym trzymany’). W obu przypadkach nad wersem unosi się owa luźność. U Barańczaka wręcz przeciwnie. Ponadto „bardzo” służy określeniu natężenia imiesłowu „przywiązany”, który jest bardziej obciążony niż ogólne angielskie *hold*. Związek podmiotu lirycznego Frosta z ziemią to rodzaj zniewolenia – czegoś narzuconego z zewnątrz. Dosłownie: jest on trzymany (inne, odleglejsze znaczenie *to hold*, choć istotne dla zrozumienia tego wiersza, to ‘odbierać’, ‘pojmować’). Barańczak decyduje się na inną dwuznaczność – znaczenie podstawowe jest takie samo: zewnętrzne przywiązanie przez kogoś (wyrażone stroną bierną: byłem do niej przywiązany), czyli niewola. Jak przywiązanie chłopca do ziemi. Drugie znaczenie całkiem zmienia perspektywę: przywiązanie jako stan emocjonalny wynikający z serdecznego stosunku, tęsknoty, potrzeby trwania w relacji. Przywiązanie, choć pozytywne, może skutkować niepożądanym bezruchem, paraliżem czy apatią. W kontekście tej dwuznaczności stylistyczne wzmocnienie za pomocą „bardzo” staje się jeszcze istotniejsze. U Frosta niezdolność bohatera do opuszczenia ziemi to *captivity* - niewola wyrażona formą czasownika *hold*, u Barańczaka to *attachment* – przywiązanie serdecznym węzłem.

³³² R. Frost, 55 wierszy, s. 170.

³³³ R. Frost, 55 wierszy, s. 171

Ta modyfikacja dobrze ilustruje ogólną różnicę między wierszami Frosta a ich przekładami pióra Barańczaka.. Tłumacz nie stara się za wszelką ceną praktykować powściągliwości i nieodpowiedzeń charakterystycznych dla poetyki autora *Not quite social*.

Rzeczą oczywistą dla obu poetów był fakt, że dźwiękowa i stylistyczna warstwa tekstu także stanowią nośnik znaczenia. Frost nadał temu nawet teoretyczne ramy w postaci koncepcji *sound of sense*. Barańczak nie tylko jako tłumacz, lecz również jako poeta, rozumiał wagę żywej mowy w poezji. Inaczej jednak niż Frost, nie koncentrował się na intonacji, lecz na grze frazeologizmami. Włodzimierz Bolecki wyróżnia „cztery grupy różnych wyrażen wierszotwórczych, które stają się osią konstrukcji semantyczno-syntaktycznej poszczególnych utworów [tj. autorskich wierszy Barańczaka – przyp. M.S.]³³⁴”. Pierwsza grupa to frazeologizmy wywodzące się z mowy propagandowej, kolejna – z mowy urzędowej, następna – z mowy potocznej, i wreszcie w skład ostatniej grupy wchodzi pojedyncze wyrazy nie tworzące związków frazeologicznych. Gdy myślimy o twórczości Roberta Frosta, wtedy punktów wspólnych należy szukać oczywiście w obrębie trzeciej grupy, tj. frazeologizmów mowy potocznej. Pozostałe rejestry (propagandowy i urzędowy), u Barańczaka związane mocno z sytuacją społeczną i polityczną w Polsce czasów PRLu, nie występują u amerykańskiego poety. Tym, co łączy obu autorów, jest uznanie wysokiej rangi potoczności w liryce. Stosowane przez nich poetyckie rozwiązania są jednak zupełnie inne. Barańczak w imię nieufności wobec języka rozbija związki frazeologiczne, kontaminuje je, tworząc metafory językowe, obnaża semantyczną pustkę kryjącą się za językowymi przyzwyczajeniami i stereotypami³³⁵. Czytelnik Roberta Frosta nie uświadczy w jego wierszach podobnych lingwistycznych przekształceń. Autor *North of Boston* stara się powtórzyć naturalną melodię mowy. Naturalną, a więc pierwotnie nie-semantyczną. Nie znaczy to, że jest poetą, który ufa językowi. Wiersz *Domowy pochówek* świadczy o tym, że transkrypcja wernakularnej mowy na język poezji, choć możliwie wierna, stanowi środek wystarczający, by ukazać problemy (dramaty) związane z językową komunikacją pomiędzy ludźmi. U obu poetów obecność mowy potocznej w wierszu służy wyrażeniu perspektywy metafizycznej (obecnej u Barańczaka, co sam poeta wyraźnie podkreślał, od samego początku, także w wierszach politycznych³³⁶). Frost rozpatruje żywy język na poziomie

³³⁴ W. Bolecki, *Język jako świat przedstawiony*, „Pamiętnik Literacki” 2/1985, s. 157n.

³³⁵ O roli metafory językowej w twórczości Barańczaka pisze Dariusz Pawelec w książce *Poezja Stanisława Barańczaka. Reguły i konteksty*, Katowice 1992, s. 44-52.

³³⁶ Barańczak mówi o tym w rozmowie z Piotrem Wierchosławskim, „Poezja musi być wieczną czujnością”, zaznaczając, że „metafizyczność” i „polityczność” nie są pojęciami przeciwstawnymi. Zaś w rozmowie z Krzysztofem Biedrzyckim („Jestem pięknoduchem, estetą i parnasistą”) stwierdza wyraźnie: „[Perspektywa

dźwięku, Barańczak natomiast – na poziomie znaczeniowych napięć.

Zwrócenie uwagi na dominantę w dźwiękowej sferze wymaga czułego ucha i wielkiego poetyckiego talentu. Barańczak na szczęście nimi dysponował, zatem to, co najważniejsze w poezji Frosta – potoczną intonację sprzężoną z regularnym metrum – oddał w języku polskim czasem z nawiązką, czasem w sposób zrównoważony, a czasem z zauważalnymi stratami. Jeśli zaś chodzi o projektowanie własnego stylu na wiersze Frosta, to silna osobowość poetycka Barańczaka nie mogła zostać przez niego samego wyciszona, ponieważ to właśnie ona gwarantowała artystyczną jakość przekładów. Obaj poeci potrafili swój styl łączyć z kolokwialnością wypowiedzi zwyczajnych bohaterów wierszy tak naturalnie, że ich głos nie brzmi jak stylizacja – jest przynależny poezji, inherentny. Frost genialnie operował *sound of sense*, Barańczak również – mimo że w obrębie własnej stylistyki. Tłumacz nigdy nie stara się imitować Frosta, byłby to zabieg bezsilny artystycznie. Barańczak tłumacząc mówi nadal własnym głosem. Tylko w ten sposób – paradoksalnie – może przenieść głos Frosta do języka polskiego. Samo natomiast „brzmienie sensu” jako zrodzone w rzeczywistości przedjęzykowej istnieje ponad lingwistycznymi różnicami. Problem przekładu *sound of sense* nie byłby zatem kwestią szukania analogii w obrębie samego brzmienia – brak różnic to brak potrzeby analogii – lecz słów, które w języku przekładu ekwiwalentnie wpasowałyby się w dźwiękową matrycę nie wymyśloną, lecz przywołaną przez poetę.

6.7. Na progu

W przekładzie wiersza *Come In* pojawia się „próg”, nieobecny w oryginale, w którym odnajdujemy tylko krawędź, skrajny punkt, gdzie stykają się dwie przestrzenie – wewnątrz lasu i zewnętrzny nie-las. Można być albo tutaj albo tam. Próg u Barańczaka daje się wyobrazić jako konkretny materialny obiekt, np. drewniana belka, która oddziela od siebie obie strefy, ale sama znajduje się w obu jednocześnie – stanowi łączący je pomost. Ten wiersz i jego

metafizyczna] była w tych moich wierszach zawsze, wystarczy tylko uważnie je czytać. Była nie tylko w tych wierszach, w których tematyka „polityczna” mogła się wydawać wyjątkowo nieobecna, ale również w tych, w których ta tematyka wydawała się dominować”, zob. S. Barańczak, *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 17 i 77.

przekład pokazują różnicę między poetyką Frosta a poetyką jego tłumacza. Brak progu – mostu między lasem a łąką – symbolizuje sposób pisania Frosta. Barańczak natomiast tłumaczy stojąc na progu właśnie – między ciemnością a jasnością. Tłumacząc Frosta zdaje się poetycko przetwarzać swoją recepcję jego wierszy. Do sprawy własnego czytania tej poezji podszedł bowiem dialektycznie.

W amerykańskim odbiorze Frosta trwała najpierw naiwna faza idylliczna – odbierano go jako poetę-farmera. Następnie nastąpiła era „poety przerażającego”, gdy pomijano powierzchniowy wymiar jego twórczości. Wreszcie nadszedł czas syntezy, a więc rozumienia Frosta jako artysty łączącego głębię metafizycznej perspektywy ze sztafarszem pastoralnej konwencji. Takie właśnie są przekłady Barańczaka – syntetyczne. Tymczasem obie sfery u Frosta mają charakter dyskretny. By dojrzeć mrok, by go doświadczyć należy przekroczyć krawędź lasu – wejść do środka. Podjąć wysiłek odwrócenia duszy (gr. *periagogè tês psychês*) w platońskim sensie³³⁷, tj. trud epistemologicznego przejścia z jednego poziomu rzeczywistości, złudnego, do drugiego - realnego. Z taką różnicą, że platoński kajdaniarz odwraca wzrok (i duszę), by ujrzeć oślepiające słońce, podczas gdy bohater Frosta wchodzi w ciemność. Barańczak stara się stworzyć pewną ciągłość między mrokiem głębi a idyllą powierzchni – punkt płynnego przejścia, gdy oba poziomy widoczne są jednocześnie. Tak, jakby istniało miejsce „na progu” (*Drozd śpiewał. Za tym progiem / Zmrok zewnętrzny się stawał / Wewnętrznym mrokiem.*³³⁸), które zarazem jest lasem i łąką – widać już wnętrze lasu, ptaka można już nie tylko usłyszeć, lecz również zobaczyć, wciąż jednak stojąc w bezpiecznej zieleni łąki. Perspektywa umożliwiająca współistnienie antynomicznych zjawisk często pojawia się w wierszach Barańczaka. Zauważył to Dariusz Pawelec: „Czytając wiersze autora *Ironii i harmonii*, obejmując wzrokiem cały jego dotychczasowy dorobek poetycki, dostrzega się obecną w nich pod różnymi postaciami linię graniczną [rozstrzelenie – M.S.], rozcinającą świat przedstawiony na dwie nieprzystawalne połowy. Nieprzystawalne, wykluczające się, ale – paradoksalnie - współistniejące w tekście (...). Uwaga podmiotu, w tak ukształtowanym świecie, zdaje się koncentrować w punkcie znajdującym się gdzieś „pomiędzy” – „w strefie granicznej” (...)”³³⁹. W wierszu *Wejść* zmiana paradygmatu poetyckiego objawia się bezpośrednio poprzez procesualne ujęcie zewnętrznego wobec lasu zmroku, który staje się wewnętrznym mrokiem kniei (i bohatera). U Frosta obie ciemności są wyraźnie oddzielone, nie współistnieją w jednym punkcie.

³³⁷ por. Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003, 518 c 8, 521 c 6

³³⁸ R. Frost, *Wejść*, w: R. Frost, *55 wierszy*, tłum. S. Barańczak, s. 183. Podkreślenie – MS.

³³⁹ D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka...*, s. 171.

Opisane różnice w poetykach nie zrywają wyraźnej nici, która łączy obu omawianych autorów. Są oni bowiem poetami, którzy nie unikają mroku. Lektura wierszy Frosta dostarczyła argumentów za tym, że taka teza znajduje swoje głębokie uzasadnienie pod powierzchnią jego poezji. Barańczak musi niejako z automatu stać się tłumaczem mroku, inaczej „zdradziłby” amerykańskiego autora. Okazuje się jednak, że i jako poeta nie wyrzeka się nigdy ciemności. Paweł Próchniak nazwał go „poetą nocy świata i ciemności istnienia”³⁴⁰. Tadeusz Sławek pisał natomiast: „Formuła Barańczaka brzmi więc następująco: ten, dla kogo światło jest wyłącznie narzędziem eliminacji ciemności nieuchronnie dąży do dominacji, do *podniebnego wzlotu*, z którego wysokości ogarnia świat cesarsko-imperialnym spojrzeniem orła. Ten, kto zapomina o ciemności, staje się tyranem w imię światła (...), a o ciemności przypomni mu (jak mitycznemu Ikarowi) upadek z wysokości (...) Barańczak, opowiadając się po stronie światła, jednocześnie ostrzega przed oślepiającym blaskiem, który nie rozpoznaje ciemności, który ciemności nie chroni i ciemności ostentacyjnie się wyrzeka, tworząc w ten sposób niebezpieczną strefę szarości”³⁴¹. Taką charakterystykę własnej twórczości niejako potwierdza sam Barańczak w swoim wczesnym wierszu *Ciemność*, pochodzącym z wydanego w 1968 roku debiutanckiego tomu *Korekta twarzy*. Utwór ten zaczyna słowami: *Tu trzeba siły mroku, aby jaśniej widzieć miejsce, gdzie na unoszącą się w pył drogę opada sadza z podpalonej kurtyny nieba*. Nie ma wątpliwości, że mrok, jak przyciąga jeźdźca do lasu w wierszu *Stopping by Woods*, tak samo przyciągnął Barańczaka do poezji Frosta. Tadeusz Sławek także tłumaczenie wiąże z ciemnością: „Tłumaczenie ocala ciemność przedmiotu (tekstu)” – pisze, a nieco dalej: „Tłumacz tłumaczy tak, *jak gdyby* znał język, uczyniwszy go *swoim*, tzn. otwiera obce słowo na przestrzeń Bliźniego, ale traktuje je z wyrozumieniem, zapewnia mu prawo do ciemności [rozstrzelenie – M.S], do prywatności, do niezależności, do oporu. (...) W tłumaczeniu człowiek ma świadomość, iż jest przybyszem, gościem, a nie właścicielem języka i świata”³⁴². Tłumacz wobec oryginalnego wiersza jest tak samo zewnątrzny, jest intruzem, jak bohaterowie obu „leśnych” wierszy Frosta. Różnica polega na tym, że mrok tekstu, odwrotnie niż ciemność lasu w *Come In*, zaprasza intruza do siebie; ten z kolei, inaczej niż bohater *Stopping by the woods*, musi dotrzymać obietnicy danej nie światu, lecz tekstowi. Innymi słowy, tłumacz ma obowiązek

³⁴⁰ P. Próchniak, *W kwestii tej nocy (głosy do wierszy Stanisława Barańczaka)*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014, s.220, cytuję za: P. Bogalecki, *Przemyty. Inne pisanie Barańczaka*, w: *Literatura polska w świecie. Tom VI: Barańczak - Postscriptum*, red. R. Cudak, K. Pospiszil, Katowice 2016, s. 56.

³⁴¹ T. Sławek, *Ocena dorobku naukowego Profesora Stanisława Barańczaka (przedstawiona w związku z postępowaniem o nadanie tytułu Doktora Honoris Causa Uniwersytetu Śląskiego)*, w: „*Obchodzę urodziny z daleka...*”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007, 238n.

³⁴² T. Sławek, *Ocena dorobku naukowego Profesora Stanisława Barańczaka...*, s. 245, 247.

przetłumaczyć wiersz, który go „wzywa”.

Substytucje na poziomie pojedynczych chwytów, wersów czy metafor są trudne do całkowitego rozpoznania, ponieważ, żeby zrozumieć źródło analogii, jej kształt i pojęciowe wzorce, na których jest zbudowana, musielibyśmy wejść do umysłu tłumacza, znać jego prywatne doświadczenia, skojarzenia itd. Mamy za to dostęp do jego twórczości, zarówno autorskiej jak i translatorskiej, możemy więc tłumaczenia Frosta umieścić na planie ujawnionej mapy poetyckiej, artystycznej i, w jakiejś mierze, światopoglądowej. W takim ujęciu mniej ważne są mikro-substytucje. Interesujące, widoczne i doniosłe okazują się zmiany na poziomie reguł i programu poetyckiego. Fascynuje również pytanie, czy poetyka przekładów oraz jej osadzenie estetyczne i metafizyczne zachowują siłę wyrazu oryginału, czy są wobec niego ekwiwalentna. Z takiej perspektywy, jak sądzę, należy podejmować próby wartościowania przekładów artystycznych, jeśli już w ogóle się na to decydować.

Robert Lowell nazwał Frosta kontynuatorem, uzupełniającym tradycję poetycką, podkreślił przy tym, że nie jest on *kopistą*³⁴³. To samo można powiedzieć o stosunku Barańczaka do tłumaczonego materiału. Nie kopiował on Frosta, nie imitował jego stylu, lecz narzucał oryginalnym tekstom zmodyfikowaną poetykę – zmieniał dykcję Frosta siłą własnej osobowości artystycznej. Tłumacz-imitator zmuszałby samego siebie do ujarzmiania własnego kreatywnego żywiołu, zamieniając dzieło sztuki literackiej w co najwyżej poprawną językowo i warsztatowo podróbkę. Tego na pewno Barańczakowi zarzucić nie można. Czy był Frosta kontynuatorem? Rzecz jasna, nie jako poeta, lecz jako tłumacz. Innymi słowy: czy dzieło Frosta znalazło swoją kontynuację w języku polskim i języku poetyckim Barańczaka? Na to pytanie należy udzielić odpowiedzi twierdzącej. Przekłady tej poezji jako utwory napisane dużo od niej później realizują poetycki program, któremu jest podporządkowana, i to mimo wszystkich substytucji na poziomie poetyki dokonanych przez Barańczaka-tłumacza. Dochodzi tutaj jeszcze sprawa umiejscowienia. W.H. Auden bardzo cenił Frosta, ale uważał, że był on pisarzem lokalnym i osadzonym w swoim momencie historycznym³⁴⁴. Nowa Anglia, jej specyfika zarówno społeczna jak i naturalna, odcisnęła się wyraźnie na jego poezji, poza tym – zdaniem Audena – Frost pisał językiem człowieka żyjącego w pierwszej połowie XX wieku nie bardzo nadającym się do ożywiania problemów z odległej przeszłości w celu spojrzenia przez ich pryzmat na teraźniejszość, ani do pisania o ponadczasowych mitach. Jeśli przyjąć punkt widzenia Audena, to Barańczak nie tylko ocalił tę poezję w

³⁴³ R. Lowell, *Robert Frost: 1875-1963*, w: New York Review of Books, 01.02.1963, dostęp on-line.

³⁴⁴ W.H. Auden, *Robert Frost*, w: *Dyer's Hand and other essays*, Nowy Jork 1962, s. 343n.

przekładach, ale w ogóle przedłużył jej żywot – co prawda w dość ograniczonym pod względem zasięgu środowisku językowym.

Wreszcie kwestia najważniejsza: czy Barańczak uzupełnia Frosta? Porównawcza analiza dowiodła, że w wielu kluczowych miejscach właśnie to robi. Robert Frost był poetą niedookreślenia i, jak powiedział Brodski, „głuchej nuty”³⁴⁵. Zabiegi stosowane przez Barańczaka można zawężyć do dwóch zakresów: uzupełniania wolnych miejsc i estetyzacji. To właśnie w tych obszarach tłumacz przeciągał wiersze Frosta ku własnej poetyce.

Bez wątpienia zdecydowana większość tłumaczeń to teksty kongenialne lub stosując przyjętą terminologię: semantycznie i artystycznie ekwiwalentne. Różnice, które Barańczak konsekwentnie wprowadza, rodzą pytanie: czy wobec zastąpienia powściągliwości znaczeniowej odłumaczeniowymi interpretacjami oraz surowości obrazowania elementami estetyzującymi Frost w wersji Barańczaka pozostaje poetą „przerażającym”? Myślę, że owo zagrożenie egzystencjalne lub metafizyczne ukryte w wierszach Frosta, które nie pozwala ich spokojnie czytać, w przekładach zostało nieco osłabione, a czasem niemal zneutralizowane. Te wiersze w wersjach Barańczaka są łatwiejsze, przyjaźniejsze w odbiorze. Frost napisał, że zadaniem poezji jest rzucenie czytelnika głową do przodu w ‘bezmiar i ciemność’³⁴⁶. Barańczak, zanim tego dokonuje, miłosiernie wyposaża odbiorcę w latarkę.

Trudno też oprzeć się wrażeniu, że tłumaczenia są warsztatowo lepsze od tekstów oryginalnych, ale można zaryzykować tezę, że to los wszystkich poetów anglojęzycznych, których Barańczak przyjął do swojego translatorskiego laboratorium. Trzeba przy tym pamiętać, że Frost nie mierzył nigdy w stronę stylistycznej złożoności czy efektywności kunsztu. Auden w swoim binarnym rozróżnieniu na poetów z obozu Ariela (a więc reprezentujących piękno sztukmistrzów) i z obozu Prospera (poetów prawdy, którzy potrafią zmieścić w wierszach różne wymiary egzystencjalnego doświadczenia) umieszcza Frosta w drugiej grupie i stwierdza, że oprócz Kawafisa nie potrafi wymienić nowoczesnego poety, który używałby języka równie prostego jak Frost – z jednej strony pozbawionego metafor i erudycyjnych odniesień, ale z drugiej: zdolnego wyrazić szeroką gamę emocji i doświadczeń³⁴⁷.

Barańczak ewidentnie zachowuje w swoich tłumaczeniach kluczowe wyznaczniki -

³⁴⁵ S. Wołkow, *Świat poety – rozmowy z Josifem Brodskim*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2001, s. 85.

³⁴⁶ R. Frost, *Selected Letters*, s. 344.

³⁴⁷ W.H. Auden, *Robert Frost*..., s. 342.

sound of sense oraz dychotomię powierzchni i głębi - nawet jeśli inne jest napięcie między tym, co widoczne a ukryte (wspomniany problem progu). Tylko przemilczenia – jednego z ulubionych poetyckich narzędzi Frosta – Barańczak używa bardzo powściągliwie. Kondensacja znaczeń rozumiana jako kluczowy wyznacznik poezji zostaje przez to nieco rozrzedzona – nadmiar ujawnionych sensów osłabia wiersz. Barańczak szukał dominant semantycznych być może po prostu w innych obszarach lub inne miejsca interpretacyjnego spektrum uznawał za punkt wyjścia translatorskiej pracy.

W przekładach Frosta trudno znaleźć analogię polegającą na substytucji obrazów, tj. konstrukcji innej sytuacji lirycznej (bądź jej fragmentu), ale przywołującej to samo doświadczenie co wyjściowa. Barańczak posługuje się raczej analogią słów, tj. kreśli te same obrazy korzystając z innej leksykalnej aparatury – poprzez dobór synonimów lub metonimii. W efekcie minimalne znaczeniowe (i brzmieniowe) różnice przynoszą widoczne zmiany na poziomie semantyki całego wiersza.

Frost uważał, że metafora jest „całością myślenia”³⁴⁸. Koresponduje to bardzo wyraźnie z naczelną intuicją Hofstadtera, wedle którego „analogia stanowi rdzeń poznania”. Analogia to rodzaj poznawczej metafory. Kognitywista i poeta świetnie by się więc zrozumieli. Ten drugi metaforę zdefiniował „jako mówienie jednej rzeczy za pomocą drugiej, materii w kategoriach duchowych, ducha – w kategoriach materialnych po to, by osiągnąć ostateczne pojednanie”³⁴⁹. Zaznaczał, że jest ono nieosiągalne, ale to właśnie metafora zbliża ludzi do niego najbliżej jak się da. Podobnie po Hofstadteriańsku rozumiana analogia umożliwia najbliższe doskonałości zrozumienie między ludźmi – choć wciąż dalekie. Metafora i analogia stanowiłyby zatem narzędzie człowieka służące do stawiania krótkotrwałego oporu zamętowi świata. Metafora odnajduje miejsce dla siebie w poezji, analogia – w jej interlingwistycznym przekładzie. Barańczak zbliżył się do perfekcji jako translator anglojęzycznej poezji Frosta na grunt języka polskiego i własnej poetyki. Jeśli tłumacz posiada własną artystyczną osobowość, wtedy może w przekładzie ocalić poetykę tłumaczonego autora poprzez wytworzenie twórczego napięcia. Tłumacz usiłujący własną poetykę stłamsić, wyciszyć, umieszcza przekład w grzęzawisku stylizacji i imitacji.

Barańczak stanął więc na progu nie tylko między jasnością i ciemnością, ukryciem i ujawnieniem, ale także pomiędzy dwiema rzeczywistościami językowymi i poetyckimi –

³⁴⁸ R. Frost, *Collected Prose*, s. 104.

³⁴⁹ Tamże

również w tym sensie ów próg okazał się pomostem. Tym razem takim, po którym przeprowadził wspaniałą poezję z angielskiego *woods* do polskiego lasu, w przekonujący sposób adaptując ją do własnego języka poetyckiego, ale też adaptując siebie do „wygłupów” Frosta, jak sam autor *North of Boston* zalecał:

It takes all kinds of in and outdoor schooling
To get adapted to my kind of fooling³⁵⁰.

³⁵⁰ „Wszystkie typy pokonczyli szkół – na dworze i w sali - ci, co do moich wygłupów się dostosowali.” – tłum. własne.
New Enlarged Anthology of Robert Frost's Poems, red. L. Untermeyer, Waszyngtom 1967, 278.

ROZDZIAŁ 7.

OGDEN NASH *VERSUS* STANISŁAW BARAŃCZAK

7.1. Rekonesans

Kolejny analityczny rozdział będzie poświęcony Ogdenowi Nashowi, a więc poecie charakterystycznemu, osobnemu, którego twórczość stawia przed czytelnikiem i tłumaczem specyficzne wyzwania. Poczucie humoru nie było obce również Frostowi, nie można go jednak określić mianem humorysty, czy tym bardziej – nonsensisty. Tymczasem komizm i żart (często *pure-nonsensowy*) to rdzeń twórczości Nasha, jej dominanta semantyczna nie wymagająca specjalnych poszukiwań – atakuje ona czytelnika od razu. Błędem byłoby uznać Nasha jedynie za humorystę. To bardzo dobry poeta, choć amerykańska krytyka potrzebowała czasu, żeby to zauważyć i docenić³⁵¹. Louis Untermeyer pisze, że Nash łączy w sobie trzech poetów: eksperymentatora (innowatora), krytyka społecznego (filozofa), swawolnego humorystę (zabawny gość)³⁵². W niniejszym rozdziale osobno zostanie omówiona kwestia przekładu komicznych konceptów wymyślanych przez Nasha jako humorystę-filozofa, a osobno problem tłumaczenia rymów układanych przez Nasha humorystę-eksperymentatora.

Frost świadomie przetwarzał język poetycki za pomocą *sound of sense* i dramatycznych „czarnych bukolik”. Nash także proponuje coś indywidualnego i nietypowego. Jak w przypadku Frosta można było zaproponować podział na wiersze „mówione” i „śpiewane”, tak wiersze Nasha da się przyporządkować do dwu grup. W skład pierwszej, tradycyjnie zorientowanej, wchodziłyby utwory krótkie (często o wręcz epigramatycznym charakterze), regularne metrycznie i rymowane; w drugiej natomiast znalazłyby się wiersze wykorzystujące autorską formę Frosta – tj. zbudowane z długich zdaniowych segmentów, które zwykle przekraczają granicę jednego wersu, rymując się w układzie AABB, nieugruntowane w żadnym metrycznym schemacie. To specyficzna poezja narracyjna, która zupełnie lekceważy kryterium zwięzłości. Nash jest mistrzem tej

³⁵¹ Zob. zebrane teksty krytyczne poświęcone Nashowi: L. Pavlovski (red.): *Ogden Nash 1902-1971*. „Twentieth-Century Literary Criticism”, 2001, vol. 109, s. 353 nn. O życiu poety można przeczytać w jego skrupulatnej biografii, w której niestety niewiele miejsca poświęcono samej poezji i komizmowi: D.M. Parker: *Ogden Nash: The Life and Work of America's Laureate of Light Verse*, Chicago 2007.

³⁵² L. Untermeyer: *Introduction*. W: Tegoż (red.): *The Pocket Book of Ogden Nash*, Nowy Jork 1962, s. XIX.

wersyfikacji, ponieważ mimo ewidentnej ametryczności, wersy podporządkowane są potoczystemu rytmowi umożliwiającemu płynne czytanie. Oddanie tej płynności stanowiłoby drugie najważniejsze zadanie tłumacza obok utrzymania komizmu w przekładzie. Barańczak wywiązuje się z niego bez zarzutu, przekłady długich wierszy czyta się świetnie. Nie będą one, poza dwoma wyjątkami, przedmiotem analizy w tej pracy ze względu na ich długość oraz fakt, że ich wersyfikacja nie przywołuje translologicznych problemów, które byłyby interesujące z przyjętego tutaj punktu widzenia.

Barańczak przetłumaczył 111 wierszy Ogdena Nasha³⁵³. Zaproszenie amerykańskiego rymotwórcy do świata tłumaczonych przez autora *Tablicy z Macondo* anglojęzycznych pisarzy nie może dziwić, gdy uświadomimy sobie, że Barańczak zasłynął nie tylko jako wybitny poeta, tłumacz i eseista, ale także jako znawca i twórca tzw. „poezji niepoważnej”³⁵⁴. Do określenia tego należy podchodzić z nieufnością, choć sam Barańczak używa go w podtytule *Fioletowej krowy* („*Antologia poezji niepoważnej*”). Czy można na przykład cykl *Piosenki, nieśpiewane żonie* z tomu *Chirurgiczna precyzja* uznać za niepoważny? Barańczak operuje w nim *pure nonsensem*, poetyckim żartem, trudno jednak tematyce i ogólnej wymowie tych utworów odmówić powagi³⁵⁵. W przypadku Nasha sprawa wygląda podobnie. Wśród jego humorystycznych wierszy znajdziemy takie, w których poeta wykorzystuje komizm do mówienia o poważnych sprawach. Obaj autorzy mają w swoim dorobku wiele utworów reprezentujących poezję czystego nonsensu, niemniej określenie całej ich bazującej na komizmie twórczości jako „niepoważnej” byłoby niesprawiedliwe i niezbyt precyzyjne. Lepiej posługiwać się terminami takimi jak „poezja absurdałna” czy „poezja purenonsensowa”. Obu poetów łączy respekt, jakim ją darzyli. Pisząc wiersze mieszczące się w komicznym spektrum, nadawali rangę tego typu poezji, przekonując tym samym, że twórczość taka to coś więcej niż jedynie poetyckie żarty.

Barańczak niestety nie poświęcił swoim przekładom wierszy Nasha osobnego monograficznego eseju ani przedmowy (choć krótkie posłowie Ewy Rajewskiej godnie

³⁵³ O. Nash: *W świecie mułów nie ma reguł. 111 wierszy*. Tłum. S. Barańczak. Poznań 2007.

³⁵⁴ Barańczak oprócz tłumaczeń Nasha wydał także antologię anglojęzycznej poezji absurdałnej *Fioletowa krowa* (Kraków 2007), *44 opowiadki. Edward Lear, Lewis Carroll...* (Kraków 1998) oraz *Zwierzę słucha zwierzeń. Małe bestiariusz z angielskiego* (Warszawa 1992). Na autorski dorobek „niepoważny” składają się: *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codzienne: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków* (najnowsze, poszerzone wydanie: Warszawa 2017), tomy *Zwierzęca zjadłość*, *Zupełne zezwierzęcenie*, *Biografioly* (zawierające też czterowersowe streszczenia najważniejszych tragedii Szekspira) i *Geografioly* – wszystkie wydane niedawno w antologii *Zwierzęca zjadłość i inne wiersze* (Kraków 2016), a także *Bóg, trąba i ojczyzna. Słoń a sprawa polska oczami poetów od Reja do Rymkiewicza* (Kraków 1995r.).

³⁵⁵ Napięciem między komizmem a powagą w przywołanym cyklu zajmuje się Paulina Czwordon-Lis w artykule *Buffo i blues, terapia i beśsilność. Źródła komizmu i źródła powagi w „Piosenkach, nieśpiewanych żonie”*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014, s. 157-171.

wypełnia tę lukę³⁵⁶), dlatego, inaczej niż w przypadku tłumaczeń Frosta, nie mamy żadnego wglądu w tajniki pracy nad tymi przekładami. W związku z tym na początku tego rozdziału przeprowadzona zostanie próba analizy jednego wiersza Nasha zgodnie z procedurą zaproponowaną przez Barańczaka w *Ocalonych w tłumaczeniu*. Przypomnijmy jej etapy:

- 1) ROZPOZNANIE oryginału, czyli odnalezienie dominanty semantycznej;
- 2) zdefiniowanie ZADAŃ, które musi wykonać tłumacz na drodze do kongenialnego przekładu
- 3) ROZWIĄZANIE, czyli napisanie przekładu.³⁵⁷

W świetle metafory Douglasa Hofstadtera porównującej relację autora i tłumacza do relacji pana i psa połączonych smyczą idealny do analizy wydaje się krótki wiersz *The Dog/Pies*. Niniejsze wprowadzenie do twórczości Nasha i jej tłumaczeń autorstwa Barańczaka ma na celu nakreślenie podstawowych wyznaczników tej poezji i translatorskich problemów.

1. Rozpoznanie

*The truth I do not stretch or shove
When I state that the dog is full of love.
I've also found, by actual test,
A wet dog is the lovingest.*³⁵⁸

Ogden Nash napisał wiersz o naturze psa, o jego podstawowej właściwości. Zwierzę to jest pełne miłości (*full of love*) i nie wynika to z opinii podmiotu lirycznego, lecz stanowi uniwersalną prawdę: rzeczownik *truth* zostaje wzmocniony rodzajnikiem określonym sugerującym, że nie chodzi o jakąś tam prawdę tylko Prawdę Jedyną. Co więcej, *the truth* to pierwsze wyrazy wiersza, zatem nie ma tutaj żartów – mówimy o czymś fundamentalnym w ontologicznym porządku. Wobec tak rozumianej prawdy podmiot liryczny jest bezbronny i pozostaje mu się z nią po prostu zgodzić. Nie naciąga tej prawdy (*stretch*, choć może po polsku lepiej byłoby przetłumaczyć ‘nie nagina’) oraz nie odpycha jej, nie odtrąca (*shove*). Dopiero drugi wers ogłasza Prawdę poprzez enuncjację podmiotu lirycznego (*when I state...*). Pierwsza połowa wiersza stanowi demonstrację prawdy ogólnej, idei, niezależnej od

³⁵⁶ Zob. E. Rajewska: *Ogdena Nasha „Świat: Przewodnik dla początkujących”*. W: O. Nash: *W świecie...*, s. 165n.

³⁵⁷ Zob. S. Barańczak: *Ocalone...*, s. np. 382-385.

³⁵⁸ O. Nash: *The Dog*. W: Tegoż: *Ogden Nash's Zoo*, Nowy Jork 1987, s. 11.

doświadczenia. Druga połowa ściąga nas na ziemię i dotyczy już empirii podmiotu, który zgadzając się na dotyczącą psa Prawdę, zaznajomiony został w codziennym życiu z jej realizacją, i to tą najbardziej skrajną (najdoskonalszą). W trzecim wersie przyznaje się więc do owego doświadczenia prawdy w jej najpełniejszym wymiarze, podkreślając że chodzi o jego faktyczne realne przeżycie (*I've also found, by actual test*). Koniec wiersza wyjaśnia, kiedy prawda objawia się w swoim najpełniejszym kształcie: pies jest najbardziej pełen miłości, gdy jest mokry (*a wet dog is the lovingest*).

Cała tajemnica tego wiersza sprowadza się do odpowiednio zbudowanej maszynerii humoru. Gdy tekst zaczyna się od *the truth*, nie spodziewamy się, że zmierza do momentu, w którym podmiot liryczny zostanie obdarzony czułością przez mokrego psa. Dla każdego, kto miał do czynienia z psami, jest oczywiste, co to oznacza – że pan-podmiot liryczny doświadczył tego obskakiwany przez szczęśliwego czworonoga, który dopiero co wrócił ze spaceru po deszczu i kałużach. Zestawienie takie jest antytetyczne. Zamiast oczekiwanej doniosłości czytelnik otrzymuje przyziemność, coś najzwyklejszego. Ogden Nash jest poetą takiej przyziemności, którą potrafi w swoich zabawnych wierszach przedstawić jako codzienne doświadczenie metafizyczne – chyba na tym – obok poczucia humoru – opiera się jego wyjątkowość. Opisana sytuacja może być odebrana także jako moment sielankowej radości – pies daje swoją psią miłość w sposób beztroski i bez zrozumienia ludzkich konwenansów oraz świadomości tego, że skoro jego sierść i łapy są mokre, to, jeśli nie zachowa ostrożności, wkrótce będzie mokre również wszystko wokół. Trudno mieć pretensje o ten brak zrozumienia i nie da się tego psu wytłumaczyć – jest przecież psem. Zostaje więc pobjaźliwie go pogłaskać i oddać garnitur do pralni.

Po pierwsze, antytetyczność. Po drugie, niedopowiedzenie. Ogden Nash poprzez poetycką kondensację wymaga od umysłu czytelnika wplecenia przedstawionej sytuacji w sieć analogii w nim drzemiących. Dlaczego niby mokry pies jest najbardziej pełny miłości? O co w tym chodzi? Poeta nie wyjaśnia tego ufając, że każdy, kto widział psa, domysli się, jaki problem może stanowić mokra sierść. Czy wyobrazimy sobie zwierzę, które właśnie podczas spaceru brodziło w kałużach, czy takie, które lubi pływać w jeziorze, czy też męczennika kąpieli – to jest nasza sprawa, chodzi o efekt i o wrażenie, jakie zostaje w głowie każdego ochłapanego przez psa: że jego uczuciowość nosi rys jakiejś złośliwości, skoro ujawnia się najbardziej, gdy pies jest mokry. To, rzecz jasna, pozór – wtedy po prostu najbardziej zwracamy uwagę na akty owej uczuciowości, gdy w ramach dodatku do niej jesteśmy zmuszeni suszyć nasze ubrania.

Trzeci czynnik jest najważniejszy. Chodzi o sztuczkę leksykalną – zastosowanie

rzadko używanego słowa. Od *truth* dochodzimy do *the lovingest*, czyli do imiesłowu użytego w najwyższym stopniu utworzonym jednak nie tak, jak nakazuje angielska morfologia poprzez użycie przysłówka *the most*, lecz poprzez dodanie sufiksu *-est*, typowego dla superlatywów większości przymiotników. Nash zamiast napisać ‘the most loving’ albo ‘the most full of love’ wybiera coś, co w wygłosie wiersza zwróci uwagę swoją nietypowością i w ten sposób jeszcze bardziej podkreśli wyjątkowy poziom czułości psa, gdy ten jest mokry. Morfologiczny zabieg nie stanowi oczywiście przeoczenia poety, ale ekscentryczny gest, który w poezji można uznać za uzasadniony. W tym wypadku bardzo świadomie zastosowany przez poetę stanowi puentę i sedno tego utworu, konstytuujące jego niezwykłość. To właśnie to słowo należy uznać za dominantę semantyczną.

2. Zadania tłumacza

Tłumacz *The Dog* musi uwzględnić przede wszystkim wspomnianą dominantę i wprowadzić leksykalną nietypowość – coś, co mieści się w regułach morfologii języka polskiego, ale jest przy tym zaskakujące.

Kolejne zadanie to zachowanie zwięzłości. Ten wiersz jest poetycką miniaturką i ma nią pozostać w wersji spolonizowanej. Rzecz następna, która nie została wspomniana wcześniej, to rymy: męskie w parzystym układzie. Nic niespotykanego w poezji anglojęzycznej, ale Nash nie byłby sobą, gdyby nie postarał się o to, by były niebanalne. Rym *shove - love*, choć fonetycznie całkiem dokładny, zwraca uwagę poprzez semantyczną nieadekwatność, może i niestosowność tej zbitki. *Test - lovingest* jest jeszcze ciekawszy. Po pierwsze, w pozycji rymowej jest najważniejszy wyraz wiersza, a po drugie, to wyraz trzysylabowy (poprzednie trzy rymowane słowa miały po jednej sylabie), w efekcie na koniec pojawia się zgrzyt, który powoduje dodatkowy efekt komiczny i jeszcze bardziej podkreśla kluczowe słowo. Efekt ten zostaje wzmocniony transakcentacją, czyli wymuszonym przesunięciem akcentu – zachowanie rymu wymaga, by pod naciskiem znalazła się rymowana sylaba, zatem zamiast *the lóvingest* słyszymy oksytoniczne *the lovingést*.

Ta miniaturka nie przynosi żadnych trudności transkultuacyjnych. Pies nie zostaje umieszczony w kontekście społecznym czy cywilizacyjnym, nie wymaga więc translacji kulturowej. To ogólny pies. Tym bardziej, że i w USA i w Polsce psy są w podobny sposób zdomowione i podobnie ludzie się do nich odnoszą. Barańczak nie musiał więc brać pod uwagę problemów transkultuacyjnych. Przede wszystkim miał obowiązek zadbania o to, by polski przekład, był równie zabawny i zaskakujący jak oryginał, albo – jeszcze bardziej.

Jak wywiązał się z zadania?

Psa zdefiniuję jednym słowem:

Pies jest stworzeniem uczuciowem.

Wiem też (z doświadczeń własnych, owszem):

*Pies mokry jest najuczuciowszem*³⁵⁹.

Tłumaczenie Barańczaka jest zwarte i zachowuje sens. Rzeczownik *love* zostaje zamieniony na przymiotnik, cechę kogoś, kto ma w sobie miłość – ‘uczuciowy’. Barańczak używa tutaj przestarzałej formy *uczuciowem*, co czyni ten wiersz językowo niecodziennym, ale to dopiero początek brawurowej próby, by po polsku uzyskać taki efekt, jaki dało *the lovingest* u Nasha. *Uczuciowem* to nietypowa forma, ponieważ we współczesnym języku polskim przymiotnik w takiej pozycji i, co za tym idzie, fleksyjnym wariantie powinien kończyć się na –ym. Zastosowanie –em w drugim wersie zaledwie przygotowuje nas do docelowego pomysłu Barańczaka, czyli użycia już zupełnie ekstrawaganckiego wyrazu, a więc tego samego przymiotnika, ale użytego w stopniu najwyższym – *najuczuciowszem*. Polskiemu poecie udaje się zrobić to, co Nashowi – u niego również ostatni wyraz jest najważniejszy, to on stanowi semantyczne centrum wiersza, przykuwa uwagę czytelnika, kształtując komiczny efekt całości. Znaczeniowo jest na tyle blisko *the lovingest*, że włącza w umyśle bardzo podobne skojarzenia co oryginał. Przede wszystkim jednak również zaskakuje - zarówno ze względu na brzmienie, budowę i częstość użycia (nawet współczesna forma „najuczuciowszym” to rzadki wyraz, który trochę stylistycznie trzeszczy podobnie jak *the lovingest*). Barańczak mógł użyć analogicznego środka jak Nash, czyli popełnić błąd językowy poprzez utworzenie stopnia najwyższego według źle dobranych reguł: „pies mokry jest najbardziej najuczuciowszy”, to rozwiązanie byłoby jednak dość trywialne i pozbawione zwężności tak istotnej w oryginalnym wierszu. Językowa analogia biegnie tu więc innym torem.

Barańczak rezygnuje z antytetycznej kompozycji, czy też może raczej: nie jest ona tak bardzo widoczna jak u Nasha. Albo jeszcze inaczej: Barańczak wybiera również rozwiązanie oparte na kontraście, tu jednak koncept jest inny. Oryginalnie mieliśmy ontologiczny wiersz o przymiocie psa, który został przedstawiony niemal jak platońska idea. Barańczak wybiera wariant epistemologiczny – jego tłumaczenie to definicja psa. Zderzenie *the truth* z

³⁵⁹ O. Nash: *Pies*. W: Tegoż: *W świecie mulów nie ma reguł. III wierszy*. Tłum. S. Barańczak. Poznań 2007, s. 55.

uczuciowością mokrego psa było zabawne, definicja psa ograniczona tylko do faktu, że to stworzenie uczuciowe, również śmieszne. Wiersz Barańczaka to oczywiście żadna definicja. To raczej opis cechy psa kluczowej dla podmiotu lirycznego i – podobnie jak u Nasha – jej skrajnego natężenia w wypadku, gdy pies jest mokry. Wreszcie rymy. Te, jak zwykle u Barańczaka, są niebanalne i oryginalne. Bardzo dobre jest zwłaszcza zrymowanie *najuczuciowszem z owszem*. Ten drugi wyraz wydawałby się watą słowną, gdyby nie to, że tworzy bardzo interesującą parę rymową i pasuje do potocznego, wręcz kolokwialnego tonu wiersza.

Wersja Barańczaka realizuje dominantę semantyczną rozpoznaną w oryginale w sposób przekonujący i błyskotliwy. Tłumacz wybiera pomysłowe rozwiązanie, które odwołuje się do tego samego obszaru językowego doświadczenia co oryginał: na poziomie morfologii i archaizacji. Rymy również udało się przełożyć tak, że mogą zaskoczyć czytelnika, podobnie jak antyteza, którą zastosował Barańczak zastępując rozwiązanie Nasha (przyziemność oraz codzienność *versus* Prawda u Amerykańskiego poety i *versus* abstrakcyjność definicji u polskiego tłumacza). Także ton pozostaje lekki i kolokwialny. W efekcie udaje się nie utracić nic z czaru i komizmu lapidarnej miniaturki ułożonej w języku angielskim. Odwołując się do narzędzi wyróżnionych przez Hofstadtera, tj. substytutorów, można zauważyć, że wybierając odpowiednio zaskakujące rymy, polski tłumacz zachowuje dźwiękową jakość oryginału. W przeciwieństwie do Nasha nie wymusza transakcentacji, ale użyta w miejsce tego zabiegu archaizacja również wprowadza zamierzoną językową dziwność. Fonetyczny zamiennik zatem zadziałał. Semantyczny również: Barańczak od Prawdy odchodzi w stronę definicji, jego wiersz jednak nie traci przez to nic z siły oddziaływania na wyobraźnię odbiorcy, który czytając oba teksty odnosi je do tego samego doświadczenia. Wreszcie, gdy chodzi o przegrupowanie składniowe, można wyróżnić zauważalne zabiegi: użycie dwukropka, wtrącenia nawiasowego, a przede wszystkim dopasowanie sytuacji lirycznej do zasad polskiej składni, naturalnie bardziej rozbudowanej niż angielska, jednak i ta operacja się powiodła – wiersz nie traci swojej zwięzłości. Zresztą to nie jest reguła w Barańczakowych przekładach Nasha. Inne czterowersowe utwory często w przekładzie mają sześć wersów, najwidoczniej zwięzłość ustępuje w nich przed postulatem wywołania efektu komicznego. Hofstadter w kwestii liczby wersów jest z zasady rygorystyczny³⁶⁰ – to, jeśli chodzi o techniczne aspekty przekładu, duża różnica między tłumaczami. Kwestia różnic w liczbie wersów zostanie szerzej omówiona w dalszej części tego rozdziału.

³⁶⁰ Zob. D. Hofstadter: *Le Ton Beau...*, s. 8a.

Posłużmy się ponownie metaforą Hofstadtera: smycz łącząca oryginał z tłumaczeniem nie została w interesującym nas przypadku bardzo rozciągnięta. Barańczak dokonuje widocznej zmiany: znika Prawda pojawia się definicja, ale jest to wymiana zbalansowana. Przypomnijmy: Hofstadter słynną włoską definicję tłumacza: *traduttore – traditore* oddaje po angielsku przewrotnie: *translator – trader*, zamiast *translator – traitor*³⁶¹. Przekład *The Dog* autorstwa Barańczaka rzeczywiście utrzymuje handlową równowagę, ale trzeba tu zauważyć, że stanowi jeden z nielicznych wyjątków, przynajmniej jeśli chodzi o tłumaczenie Ogdena Nasha. Częściej Barańczak znacznie bardziej poluzowuje linię łączącą wiersze poety z Baltimore ze swoimi przekładami. Można odnieść wrażenie, że sprawny z niego handlarz, który więcej zyskuje niż traci na wymianie. Wprowadza w swoich przekładach obrazowanie i rekwizyty bardzo odległe od występujących w oryginale, często stosuje amplifikacje, i można chyba śmiało powiedzieć, że nieraz przekład prześciga oryginał. Dzieje się tak na przykład w następujących wersach utworu *You, me and P.B. Shelley/Ty, ja i P.B. Shelley*:

Somebody once described Shelley as a beautiful and ineffective angel beating his luminous wings against the void in vain.

*Which is certainly describing with might and main*³⁶².

*Ktoś, mówiąc dawno temu o poecie Shelleyu, opisał go jako pięknego, bezradnego anioła, świetlistymi skrzydłami tłukącego nadaremnie o niewidzialne pręty pustki, Co jest opisem tak poruszającym, że czuję potrzebę użycia kleenexu lub chustki*³⁶³.

Ocena, czy Barańczak w swoich przekładach wzmacnia Nashową *vis comica*, należy ostatecznie do indywidualnego odbiorcy. W dalszej części tego rozdziału komizm poezji Nasha i jej przekładów, choć obiektywnie niemierzalny, poddany zostanie metodycznej analizie wykorzystującej kategorie kognitywne i literaturoznawcze. Uwaga zostanie poświęcona zwłaszcza kwestiom zasygnalizowanym w analizie wiersza *Pies*: rymom, zwięzłości, przywoływaniu podobnego doświadczenia mimo zmian w obrazowaniu.

³⁶¹ D. Hofstadter: *Translator, Trader. An Essay on the Pleasantly Pervasive Paradoxes of Translation*. W: F. Sagan: *That Mad Ache*, tłum. D. Hofstadter, Nowy Jork 2009, s. 18-21.

³⁶² O. Nash: *The Pocket Book of Ogden Nash*, Nowy Jork 1962, s. 139.

³⁶³ O. Nash: *W świecie...*, s. 162.

7.2. Żart pierwotny

Przeprowadzona wyżej analiza wiersza *The Dog* pokazuje główny kierunek poetyckiej działalności Nasha i Barańczaka jako jego tłumacza. Jest nim komizm. Innymi słowy, obaj autorzy piszą, żeby rozśmieszyć czytelnika. W tym podrozdziale znajdzie się próba analizy problemu komizmu w poezji oraz przekładania żartów.

Barańczak przedstawia swój program tłumaczenia poezji w rozmowie z Bogusławą Latawiec, sprowadzając go do dwóch punktów: „Problem tłumaczenia poezji humorystycznej sprowadza się do dwu prostych prawd: 1) nie ma w takim tłumaczeniu niczego, co by było ważniejsze od osiągnięcia efektu komicznego, 2) śmiechu nie można symulować³⁶⁴”.

Płyną z tego następujące wnioski: po pierwsze, tłumacz może wiele poświęcić, dokonać znaczących modyfikacji, byle czytelnik wybuchnął śmiechem; po drugie, ów paroksyzm musi być autentyczny, tj. czytelnik musi śmiać się spontanicznie w wyniku działania mechanizmu humoru, a nie dlatego że poddał wysiłki tłumacza dekonstrukcji, rozszyfrował zasadę działania danego konceptu, by po takiej analizie stwierdzić wreszcie: „no tak, w sumie śmieszne”. Tłumaczenie żartów polega bowiem raczej na tłumaczeniu relacji między pojęciami/obrazami, a nie samych słów, z tego też powodu analogia musi być podstawowym narzędziem tłumacza poezji humorystycznej. Zanim pojawią się tu kolejne teksty Nasha, należy poświęcić kilka słów teorii komizmu.

Jerzy Ziomek wyróżnia jego dwa rodzaje³⁶⁵: komizm satyryczny, którego celem jest dowcipna, ale agresywna krytyka ludzkich przywar, mająca na celu ich naprawę bądź po prostu ośmieszenie; oraz komizm humorystyczny (filozoficzny), który zachowuje postawę pobłażliwą i afirmacyjną dla cechujących człowieka niedoskonałości. Pierwszy rodzaj komizmu to domena poety satyrycznego, drugi zaś cechuje – zdaniem Barańczaka³⁶⁶ – poetę nonsensistę, który paliwo dla swej twórczości czerpie z faktu, że ludzkość próbuje rozwiązywać nierozwiązalne problemy egzystencjalne.

Ogdena Nasha należy zaliczyć zdecydowanie do życzliwych nonsensistów, a nie żarliwych satyryków. Jego wierszom brakuje zacięcia okolicznościowo-publicystycznego. Poeta porusza się w obrębie mieszczańskich problemów i przywar, a odpór paradoksalności

³⁶⁴ *O niepowadze z całą powagą. Rozmowa z Bogusławą Latawiec*. W: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993, s. 97.

³⁶⁵ J. Ziomek: *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, W: Tegoż: *Rzeczy komiczne*, Poznań 2000, s. 41n.

³⁶⁶ S. Barańczak: *Fioletowa krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej*, Poznań 2007, s. 21n.

oraz trudowi ludzkiego losu daje raczej za pomocą odległych, absurdalnych skojarzeń, a nie mającego coś rzekomo zmienić dydaktyzmu. Obserwuje, śmieje się, ale nie poucza. Ziomek zdaje się nadawać tak rozumianemu komizmowi wyższą rangę: „Komizm nieustannie stwierdza, że świat jest ułomny i, budując przeciwobraz, nie zawsze i niekoniecznie chce obrazowi przywrócić jego utraconą i właśnie dopiero co zakwestionowaną poprawność (...) Świat komizmu jest poruszonym obrazem świata i tym się różni od moralizatorskiej nagany, że niechętnie mieści się w topice zmiany obyczajów. Reguła *ridendo castigare mores* wydaje mi się mocno podejrzana. Jest trybutem, jaki nieraz śmiech musi zapłacić powadze i pryncypialności za swoje prawo do istnienia³⁶⁷”.

Jerzy Ziomek pojawił się tutaj nieprzypadkowo. Barańczak zadedykował mu *Ocalone w tłumaczeniu*, a także uznał jego definicję komizmu, za „najprzejrzystsza”, jaką przeczytał³⁶⁸. Warto ją przytoczyć: „Komiczny jest tekst, który prezentuje inkogruencję między modelem (zazwyczaj normatywnym lub o pewnym stopniu normatywności) a kontrmodelem, pod warunkiem, że kontrmodel jest do modelu dostatecznie podobny i od niego dostatecznie różny³⁶⁹”.

Powyższa definicja streszcza esej Ziomek, poświęcony komizmowi w literaturze³⁷⁰. Warto tu przytoczyć jego główne punkty, ponieważ strukturalna analiza, której Ziomek dokonał znacząco ułatwi badanie przekładów Nasha autorstwa Barańczaka.

Ziomek wyróżnia dwa podstawowe mechanizmy komiczne: degradację i kontrast³⁷¹. Ten pierwszy mechanizm nazywa też „radością z naruszonego porządku” lub „radością ze szkody”³⁷². Polega on na obniżeniu wartości obiektu żartu przy jednoczesnym poczuciu wyższości u odbiorcy. To mniej wyrafinowany rodzaj komizmu, którego stereotypową realizacją jest np. poślizgnięcie się na skórcie od banana. Proste, ale – przynajmniej dla niektórych - śmieszne³⁷³. Komizm oparty na kontraście to ten opisany przez przytoczoną wyżej definicję. Zakłada on, że istnieje pewna norma (obraz/model), a następnie zachodzi zdarzenie lub pojawia się fakt niezgodny lub nie do końca zgodny z tą normą, czyli jej przeciwobraz/kontrmodel³⁷⁴. Taką normą może być społeczne tabu, a generatorem komizmu

³⁶⁷ J. Ziomek: *Komizm...*, s. 69n.

³⁶⁸ S. Barańczak: *Ocalone...*, s. 245.

³⁶⁹ Tamże

³⁷⁰ J. Ziomek: *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, W: Tegoż: *Rzeczy komiczne*, Poznań 2000.

³⁷¹ Tamże, s. 21n.

³⁷² Tamże, s. 37 i 38.

³⁷³ Jeśli chodzi o przymiotnik „śmieszny”, to i tutaj Ziomek wprowadza ważne rozróżnienie. Jego zdaniem „śmieszność” przysługuje rzeczywistości, a komizm - tekstom. Zatem osoba, która przypadkowo wpadła do basenu może być śmieszna, ale nie komiczna. Pies w wierszu Nasha natomiast jest komiczny, ale nie śmieszny. Zob. J. Ziomek: *Komizm...*, s. 37.

³⁷⁴ Tamże, s. 60-64 i 76.

jego przekroczenie³⁷⁵. Innym rodzajem normy może być oczekiwanie spójności. W takim wypadku Ziomek mówi o komizmie fragmentu (jego przykład: dyrygent bez orkiestry³⁷⁶).

Kontrmodel nie stanowi jedynie zaprzeczenia modelu. Komizm rozgrywa się na styku podobieństwa i niepodobieństwa, tożsamości i różnicy, co czyni go rdzennie podobnym do samego przekładu. Jak pisze Ziomek, komizm nie neguje świata, lecz go demaskuje, rozbraja powagę poprzez obnażenie niedoskonałości³⁷⁷.

Literaturoznawcze podejście Ziomek będzie przydatne jako drogowskaz przy analizie komizmu Nasha, ale głównym punktem odniesienia pozostanie perspektywa kognitywna Douglasa Hofstadtera. Zacząć należy od tego, że podobnie jak Barańczak, Nash i Ziomek autor *Le Ton Beau de Marot* docenia rolę komizmu i poczucia humoru zarówno w sztuce, jak i w życiu. Nawet jego naukowy styl cechuje pewna dowcipna lekkość i skłonność do opuszczania tu i ówdzie twierdzy powagi – to zbliża go do eseistyki Barańczaka. Hofstadter wyraził także swoje przekonanie o roli poczucia humoru w sztuce przekładu: "(...) this brings me to an issue that seem to me to lie right smack at the heart of the matter of high-quality: verse translation: *sense of humour*. (...) translations from relatives, friends, colleagues and students, that those people who do the most imaginative, liveliest, and most polished jobs are invariably those with the best sense of humour. They are people who love to play with ideas, juggle words, take risks, laugh at themselves, be silly, let themselves go³⁷⁸". Innymi słowy, nie ma tłumaczenia poezji bez poczucia humoru, bo nie ma bez niego umiejętności łączenia odległych pojęć i idei, tworzenia kreatywnych analogii, na których bazuje nie tylko przekład artystyczny, ale twórczość w ogóle. Przy okazji omawiania klasyfikacji substytucji wspomniany został przyjaciel Hofstadtera, David Moser, który miał szczególną umiejętność błyskotliwego puentowania zdań wypowiedzianych przez swoich rozmówców. Moser przyznał, że nie ma nad tym kontroli, nie zdarza się to za każdym razem, a owe puenty przychodzą mu do głowy samoczynnie, gdy uruchomi się w jego umyśle „szósty zmysł” wyczulony na *pun potential* (podatność zdania na ułożenie adekwatnej riposty), działający poza świadomością³⁷⁹.

³⁷⁵ Ziomek zaznacza, że zbyt silne tabu znosi komizm, ponieważ jego przekroczenie staje się bluźnierstwem. W drugą stronę: tabu zbyt słabe, czyli brak zakazu, również komizm uniemożliwia ponieważ usuwa normę, z którą fakt mógłby stać w sprzeczności. Zob. J. Ziomek: *Komizm...*, s. 40.

³⁷⁶ Tamże, s. 50-52.

³⁷⁷ Tamże, s. 76

³⁷⁸ D. Hofstadter: *Le Ton Beau...*, s. 550.

„Poczucie humoru leży w samym centrum dobrego tłumaczenia poezji. Najlepsi tłumacze to ci, którzy są nim obdarzeni, którzy uwielbiają bawić się konceptami, żonglować słowami, podejmować ryzyko, śmiać się z samych siebie, być niepoważnymi, puszczać hamulce.” – tłum. własne.

³⁷⁹ D. Hofstadter: *Le Ton Beau...*, s. 376 n.

Tłumacz w przeciwieństwie do uczestnika towarzyskiej konwersacji ma dużo czasu na detekcję puenty, tj. na wymyślenie ekwiwalentu dla konceptu (także komicznego) obecnego w oryginale. Nie jest zatem zagrożony *l'esprit d'escalier*, czyli spóźnionym przyjściem pomysłu do głowy, co nie znaczy, że nie może wymyślić lepszego wariantu tłumaczenia po jakimś czasie, nawet po latach, i zmodyfikować starą wersję. Przekład artystyczny jest więc dziełem stale otwartym, nigdy nie dokończonym. Nie tylko dlatego, że wiele tekstów ma różnych tłumaczy i żaden z nich nie musi być ostatnim, lecz również dlatego, że żaden z przekładów jednego tłumacza nie musi okazać się wersją finalną. Za przykład niech posłuży Zygmunt Kubiak, który modyfikował swoje przekłady poezji Kawafisa przez całe życie³⁸⁰.

Hofstadter jako kognitywista nieco inaczej niż Ziomek rozumie źródła komizmu. W *Le Ton Beau de Marot* zajmuje się poczuciem humoru w postaci dowcipu (w sensie: kawału), ale można jego rozważania odnieść także do komizmu rozumianego jako koncept literacki, ponieważ, jak uważa Hofstadter, wszelkie żarty mają u swych podstaw pewne archetypiczne schematy, tzw. *ur-jokes*, żarty pierwotne³⁸¹.

Ur-joke to abstrakcyjna pojęciowa struktura, który służy jako fundament wielu różnych żartów. Hofstadter udowadnia istnienie *uj-jokes* poprzez próby intralingwistycznej, analogicznej transkrypcji dowcipu. W ramach tego ćwiczenia pokazuje, jak dowcip o seksualnej tematyce można zamienić w wariant bez takich podtekstów, ale wciąż czerpiący swoją komiczną siłę z tego samego schematu pojęciowego. Mimo że takie dowcipy są pozornie zupełnie inne, to na poziomie struktury głębszej okazują się dokładnie tym samym żartem. Ta intuicja będzie bardzo ważna przy analizie kreatywnego przekładu komizmu w poezji (kreatywnego, tj. takiego, którego celem jest zachowanie efektu komicznego, czyli doprowadzenie do wybuchu śmiechu). *Ur-joke* można opisać za pomocą abstrakcyjnych kategorii, co ukazuje Hofstadter. Możemy jednak odwołać się ponownie do Jerzego Ziomka: jego opis relacji między modelem a kontrmodelem jest właśnie analizą *ur-joke*.

Jak przytaczane przez Ziomka przykłady żartów językowych są zabawne, tak sama ich analiza ma w sobie wszystko poza komizmem³⁸². Ziomek jest tego oczywiście świadomy i pisze wręcz, że komentarz dowcip psuje, więc komentować należy na tyle, na ile jest to niezbędne³⁸³. Z tą myślą zgadza się zresztą Ogden Nash we fragmencie rymowanego wstępu do antologii opowiadań *I couldn't help laughing*:

³⁸⁰ Zdaniem Ireneusza Kani te przekłady dalekie są od doskonałości, zarówno pod względem artystycznym jak i merytorycznym, zob. *Żaden ze mnie heros atleta. Rozmowa z Ireneuszem Kanią*. W: *Przejęzyczenie, Rozmowy o przekładzie*, red. Z. Zalewska, Wołowiec 2015, s. 38.

³⁸¹ D. Hofstadter: *Le Ton Beau...*, s. 200 nn.

³⁸² J. Ziomek: *Komizm...*, s. 60-64.

³⁸³ Tamże, s. 46.

*True humour can't be taught in schools,
For wayward humour knows no rules,
So do not spoil your present laughter
By trying to analyze it after*³⁸⁴.

Z badawczego punktu widzenia należy te przestrogi zignorować, bowiem zrozumienie komizmu oraz jego mechanizmów w poezji i jej przekładzie wymaga – niestety – popsucia kilku konceptów poprzez dokonanie ich analitycznego demontażu.

Hofstadter mógłby zgodzić się z Ziomkiem co do szkody, jaką komizmowi wyrządza jego szczegółowa analiza. Dodatkowo zastanawia się nad tym, że choć *ur-joke* jako schemat brzmi nudno i nieśmiesznie, to zbudowane na tym schemacie żarty śmieszą nieraz do łez. Jak to możliwe, żeby ten sam żart ubrany w nowe szaty śmieszył nas jak nieznany? Metafora ubierania, a raczej rozbierania pasuje tutaj idealnie, bo Hofstadter porównuje żart do *strip-teasu*, w którym najbardziej emocjonujący jest proces rozbierania, a nie sama finałowa nagość. Jak napisał Leopold Staff: „większą rozkoszą podróż niż przybycie”³⁸⁵. Bardziej pruderyjnie mechanizm żartu kognitywista porównuje do otwierania misternie opakowanego prezentu. Sam podarunek to *ur-joke*, a opakowanie to konkretna realizacja żartu. Wniosek Hofstadter wyciąga następujący: śmiech nie bierze się z nagłego całościowego rozpoznania, *ur-joke*, lecz z powolnego ujawniania się w naszym umyśle kolejnych fragmentów tej struktury, przyozdobionej nowymi rekwizytami, obrazami, nową narracją. Żarty, czy przejawy komizmu, byłyby więc wzajemnymi analogonami mającymi u swojego źródła tę samą strukturę *ur-joke*³⁸⁶.

Na koniec swoich rozważań Hofstadter komplikuje sprawę. Otóż według niego *ur-jokes* to zaledwie „liczby pierwsze” humoru, a najlepszy (najśmieszniejszy) komizm powstaje w wyniku łączenia się i mieszania różnych *ur-jokes*, tworzenia z nich „liczb złożonych”. *Ur-jokes* tak jak wszystkie inne pojęcia internalizujemy przez całe życie, z wiekiem jednak coraz mniej „liczb pierwszych”, które po prostu przestają nas śmieszyć, a coraz więcej „liczb złożonych” – wyrafinowanych i odwołujących się do naszych coraz szerszych doświadczeń i

³⁸⁴ O. Nash, *Foreword*. W: *I couldn't help laughing. Stories selected and introduced by Ogden Nash*, Filadelfia – Nowy Jork 1957, s. 7.

„Humoru nie nauczają w szkolnych klasach
bo krnąbrny humor nie zna żadnych zasad
Nie czyni śmiechowi więc nietaktu
analizując go *post factum*.” – tłum własne.

³⁸⁵ L. Staff, *W przeddniu*, w: L. Staff, *Wybór poezji*, Wrocław 1985, s. 13.

³⁸⁶ D. Hofstadter, *Le Ton Beau...*, s. 220 n.

wiedzy³⁸⁷.

Żeby komizm w sztuce mógł działać musi istnieć to, co Ziomek nazywa „solidarnością konwencji”³⁸⁸. Normy etyczne, przyzwyczajenia obyczajowe, wartości kulturowe muszą być znane zarówno nadawcy komizmu jak i jego odbiorcy. Obie strony powinny być osadzone na wspólnym gruncie, na którym kształtują się *ur-jokes*, zarówno na poziomie związków logicznych, jak i odniesień pozatekstowych. Komizm musi działać od razu, wraz ze swoim stawaniem się, bo – jak już zostało kilka razy podkreślone – żart wymagający analizy przestaje być śmieszny. Można by go porównać do granatu eksplodującego po bitwie, gdy żołnierze już dawno wrócili do baz. Ta doraźność efektu komizmu wymaga więc wspólnej dla nadawcy i odbiorcy wiedzy nawet, jeśli odnosi się do niej w sposób niejawni. Mechanizm komizmu zresztą opiera się na niejawności. Nikt nie ma w notesie wypisanych tysięcy *ur-jokes*, one są obecne w podświadomości, a radość z żartu bierze się z tego, że śmiesz on nas niejako poza naszą kontrolą i poza naszą logiczną refleksją.

Z translatologicznego punktu widzenia kulturowe zakorzenienie *ur-jokes* musi rodzić problemy transkulturacyjne. Cała literacka twórczość jest przecież wytworem umysłów osadzonych w jakiejś kulturze. W przypadku tłumaczenia komizmu kategoria ekwiwalencji efektu daje się jasno zdefiniować – przekład musi śmieszyć. Zatem decyzja o tym, czy tekst egzotyzować czy udomowić w tłumaczeniu, uzależniona jest od odpowiedzi na pytanie, co lepiej zda egzamin jako wehikuł przenoszący komizm między językami. Jak podkreśla Jerzy Jarniewicz, egzotyzacja to dominująca strategia w nowoczesnej translatoryce, bo umożliwia ona w tłumaczonym tekście spotkanie znanego z obcym, a, zdaniem badacza, tylko taki przekład ma rację bytu³⁸⁹. W przypadku komizmu na strategię udomowienia tekstu, należy patrzeć nieco łaskawiej, bo bywa, że tylko ona ocala dowcip w tłumaczeniu. Racji bytu nie ma bowiem taki przekład wiersza Ogdena Nasha, który nie rozśmiesza.

Wiersz *Piano Tuner, Untune me that Tune/Stroicielu, rozstrój ten fortepian do końca, bo dostanę rozstroju nerwowego*³⁹⁰ Nash poświęca sytuacji dzieci ćwiczących grę na instrumencie muzycznym w domu, a raczej problemowi, jaki mają ich rodzice, gdy muszą słuchać wciąż powtarzanych prostych ćwiczeń i tych samych błędów. Podmiot liryczny

³⁸⁷ Tamże, s. 221 n.

³⁸⁸ J. Ziomek: *Komizm...*, s. 39.

³⁸⁹ J. Jarniewicz: *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012, s. 34.

³⁹⁰ Teksty wiersza i przekładu ze względu na ich obszerność znajdują się w aneksie na końcu tego rozdziału (s. 227-229).

O. Nash: *Pocket book...*, s. 15.

O. Nash: *W świecie mułów...*, s. 107.

wiersza swoje niezadowolenie przenosi na kompozytora melodii, życząc mu przeróżnych nieszczęść, w tym np. cierpień u dentysty. Utwór muzyczny, który przywołuje w wierszu Nash, został skomponowany w 1877 roku w Anglii przez Euphemię Allen i nosi tytuł *The Celebrated Chop Waltz*, powszechnie znany jako *Chopsticks* (tego tytułu używa Nash). Ze względu na swoją prostotę często grany jest przez początkujących pianistów w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Polskie dzieci mają swoje etiudy, którymi zamęczają rodziców, więc nie jest to utwór rozpoznawalny w naszym kręgu kulturowym. Mimo to w kontekście całego wiersza komiczny koncept byłby rozpoznawalny i nadal by śmieszył przez celność obserwacji. Nashowi udało się poetycko przetworzyć bliskie i społecznie wcale nierzadkie doświadczenie. Jednak decyzja Barańczaka, by w polskim przekładzie posłużyć się utworem analogicznym, czyli *Wlazł kotek na płotek*, znacząco pogłębia odbiór całego tekstu. Dzięki zastosowanej naturalizacji każdy czytelnik, nawet akurat niemający w domu małego muzyka, może wyobrazić sobie katusze związane ze słuchaniem w kółko kolejnych nieudanych podejść do banalnej melodii, która raz po raz powtarzana potrafi doprowadzić do niebanalnego rozstroju nerwowego. Konkretyzacja tej melodii, wybór utworu znanego wszystkim rodzimym odbiorcom przekładu, pozwala doświadczyć na mentalnym poziomie tego, o czym mówi podmiot liryczny. Każdy Polak może zanucić sobie *Wlazł kotek na płotek* i zbliżyć się w ten sposób do doświadczenia opisanego w wierszu. Utwór nierozpoznawalny, jak *Chopsticks*, znacząco spłycałby udział w nim, choć może zbliżałby czytelnika do Innego ukrytego w wierszu Nasha, skłaniając do odsłuchania tego walczyka w Internecie. Barańczak postawił jednak na wzmocnienie komizmu w przekładzie poprzez uruchomienie mentalnego zmysłu słuchu. Tytuł *Wlazł kotek* bowiem włącza momentalnie melodię w głowie polskiego odbiorcy, tak jak *Chopsticks* czyni to u czytelników amerykańskich.

Tytuł utworu muzycznego to rekwizyt, do którego łatwo znaleźć ekwiwalent w innym języku czy kręgu kulturowym. Zadanie nie przedstawiało w tym wypadku większych trudności translacyjnych. Można u Nasha odnaleźć wiersze, gdzie sytuacja okazuje się bardziej skomplikowana dla tłumacza i gdzie udomowienie jest niemożliwe. W *A Brief Guide To Rhyming/Sztuka rymotwórcza: krótki kurs dla początkujących*³⁹¹ podmiot liryczny narzeka na dwa problemy, które prześladowają anglojęzycznego poetę. Pierwszy to słowa *silver* i *orange*, dla których nie da się znaleźć rymów (choć w części poświęconej rymom wykazemy, że jednak się da). Druga to gramatyczna komplikacja dla rymotwórcy, związana z literą *s*.

³⁹¹ Wiersz ten ze względu na znaczny rozmiar został umieszczony w aneksie na końcu tego rozdziału (s. 227-229).

O. Nash: *Pocket book...*, s. 190.

O. Nash: *W świecie mulów...*, s. 149.

Problem ten został wyrażony przykładem: w liczbie pojedynczej mamy *ear hears*, a w mnogiej *ears hear*, przez co nie można ułożyć dokładnych rymów *ear – hear* oraz *ears – hears*. Barańczak niczego tutaj nie zmienia. W polskim przekładzie pojawiają się te same angielskie problemy. Powstaje pytanie, czy była to jedyna droga. Czy możliwe byłoby udomowienie przekładu osadzające żale poety w polskiej fonetyce i gramatyce, które wzmogłoby efekt komiczny? W przypadku kwestii braku dokładnego rymu do *orange* i *silver* wydaje się, że nie. Nash nie wymyślił tego problemu, lecz odwołał się do popularnej wiedzy, która stanowiła podstawę wielu żartów, utrwalonej, zanim ten wiersz napisał. W polskiej tradycji poetyki opisowej oraz w popkulturze nie ma podobnego problem. Czy istnieje samo słowo, to inna sprawa. Barańczak najpewniej mógł znaleźć trudno rymujący się leksem i mianować go mocą swojego przekładowego autorytetu na polski odpowiednik *orange*. Można jednak podejrzewać, że dla Barańczaka nie istniało w polskim słowniku ani jedno słowo, do którego nie umiałby ułożyć rymu, zatem musiałby w ten sposób oszukać czytelników. W dostępnej nam wersji przekładu zostały więc angielskie wyrazy.

Podobnie rzecz ma się z regułą gramatyczną, która utrudnia rymowanie. Trudno w języku polskim odnaleźć podstawowe prawo, które stanowiłoby analogię do problemów Nasha z *simple present*. Nasuwa się na przykład taki pomysł: narzędnik liczby pojedynczej rodzaju męskiego kończy się na -em ('czołem'), a „obsługujący” go przymiotnik na -ym ('wesołym'), co uniemożliwia stworzenie dokładnego rymu ('czołem-wesołym'). Rozwiązaniem może być archaizacja, czyli użycie przestarzałej końcówki -em w przymiotniku. To interesujące z dwóch powodów. Po pierwsze, Barańczak z tej właśnie archaizacji korzysta często w przekładach Nasha, żeby wzmocnić komizm (np. w omówionym już wierszu *Pies*). Wróćmy do tego w podrozdziale poświęconym rymom. Po drugie, Nash również szuka rozwiązania w archaizacji. Podmiot liryczny jego wiersza cieszy się z istnienia operatora *doth*, czyli archaicznej formy *does*. Jego zastosowanie eliminuje problem -s. Dzięki niemu można dokładnie zrymować *ear doth hear*. Słusznie zauważy ktoś, że współczesny operator *does* zadziała dokładnie tak samo. Dlaczego więc Nash wybrał *doth*? Oczywiście dla żartu. Podtytuł jego wiersza brzmi *How Be the Little Busy Doth?* Pytanie to nawiązuje do incipitu wiersza XVIII-wiecznego angielskiego teologa i autora hymnów Isaaca Wattsa *How doth the little busy bee* (kolejny wers brzmi: *improve each shining hour*). Nash dokonuje tutaj więc dowcipnego, komicznego odwrócenia (*be* w miejsce *doth*, a *doth* w miejsce *bee*). Okaże się to jeszcze zabawniejsze, gdy małą pracowitą pszczołkę Wattsa zestawimy ze sfrustrowanym pracowitym poetą Nasha. Zrozumienie tytułu i uzasadnienie użycia *doth* wymaga intertekstualnej wiedzy, której polscy czytelnicy – jak założył Barańczak

– nie posiadają, dlatego w przekładzie nie ma śladu po podtytule. Nie ma też więc powodu, żeby tłumacz używał formy *doth*, zapewne niejasnej dla większości czytelników nawet znających język angielski, zamiast zrozumiałego *does*.

Barańczak egzotyzuje tekst tam, gdzie pozostawienie angielskich odniesień ma szansę stać się w pełni czytelne dla polskiego odbiorcy. Rezygnuje z tego, co jest dla niego ZBYT obce. Elementem udomawiającym tekst okazuje się użycie angielskiego *does* w miejsce archaicznego *doth* i zupełne pominięcie intertekstualnego odniesienia do pisarza nieobecnego w polskiej świadomości literackiej.

Przekład Barańczaka w efekcie staje się nie tylko wprowadzeniem do angielskiego rymotwórstwa, ale też krótkim kursem języka angielskiego (obejmującym jedynie *simple present*). Dochodzi tutaj więc do genologicznego poszerzenia, ale siła komizmu zostaje osłabiona poprzez brak możliwości osadzenia budujących ją rekwizytów w językowym systemie przekładu.

Powyższe przykłady pokazują, że transkultuacja może okazać się sposobem na wzmocnienie komizmu, ale także przeszkodą trudną do pokonania na drodze ku rozbawieniu czytelnika i oddaniu oryginalnych konceptów. Rekwizyty, z których korzysta poeta, by zrealizować dany pomysł i doprowadzić odbiorcę do puenty, bywają nierozzerwalnie zakorzenione w samej strukturze żartu. Na szczęście nie zawsze. Kolejny przykład ilustruje, że realizacja *ur-joke* może się odbyć przy zmianie rekwizytów, mimo braku wyzwania transkulturacyjnych:

So Thomas Edison

Never drank his medicine;

So Blackstone and Hoyle

Refused cod-liver oil;

So Sir Thomas Malory

Never heard of a calory;

So the Earl of Lennox

Murdered Rizzio without the aid of vitamins or calisthenox;

So Socrates and Plato

Ate dessert without finishing their potato;

So spinach was too spinachy

For Leonardo da Vinaci;

Well, it's all immaterial,

*So eat your nice cereal,
And if you want to name your ration,
First go get a reputation*³⁹².

Ponownie łatwo rozpoznać, do jakich *ur-jokes* odnosi się podmiot liryczny. Wskażmy na dwa. W pierwszym chodzi ponownie o kłopoty z dziećmi, tym razem z niejadkami. Nash przywołuje po raz kolejny doświadczenie mające wysoką społeczną rozpoznawalność: przekonywanie dziecka, żeby raczyło zjeść posiłek. Ta bardzo frustrująca sytuacja ma w sobie silny komiczny potencjał. Rozpisany *ur-joke* brzmiałby tak: obiekt A (dziecko) odmawia wykonania jakiejś obowiązkowej czynności, obiekt B różnymi sposobami próbuje je zmusić/przekonać, obiekt A wykonuje tę czynność na opak (np. pluje jedzeniem). Drugi schemat dotyczyłby ludzkiej skłonności do usprawiedliwiania swoich działań poprzez porównywanie się z wielkimi postaciami historycznymi, np. „nie będę się czesał, bo Einstein też chodził rozczochrany”. Omawiany wiersz miesza oba te modele i na nich buduje komizm. Oto przykład Barańczaka:

*Niech będzie, że Leonardo
Zupę mleczną darzył pogardą;
Że mały Tomaszek Mann
Nie jadał kaszek mann;
Że Mucjusz Scewola
Wątróbce powiedział: „Hola!”;
Że Johann Sebastian Bach
Na widok przecieru z warzyw stękał z bólem: „Ach”;
Że Idi Amin
Prowadził aktywny tryb życia, mimo niedoboru witamin;
Że Rubens (artysta-plastyk)
Podobnie zdziałał sporo bez właściwych diet i gimnastyk;
Że w Dżyngis-Chanie
Coś się jeżyło na samą myśl o tranie;
Że logika Wittgensteina,*

³⁹² O. Nash: *Lines to be Embroidered on a Bib*. W: Tegoż: *Pocket book...*, s. 20.

Gdyby Wittgenstein jadał szpinak, byłaby nie taka fajna;
Że królowa Wiktoria
Wybuchala: „Kaloria? Jaka znowu kaloria?”;
Że Joannie d’Arc
Na dźwięk słów „wartość odżywcza” jęk skarg rwał się z warg;
Że czasem Juliusz Cezar
Z talerza wszystkiego nie zeżarł;
Widzę, że znasz historię od podszewki,
Ale dokończ tej naprawdę smacznej gotowanej marchewki,
A jeśli chcesz, by w komponowaniu menu kierowano się twoją wytyczną,
*Zostań najpierw postacią historyczną*³⁹³.

W oczy rzuca się znacznie większa liczba wersów w tłumaczeniu. Ta ważna kwestia zostanie omówiona szerzej w kolejnym podrozdziale. Druga ewidentna zmiana to użycie w przekładzie innych postaci (tylko Leonardo Da Vinci występuje w obu tekstach) oraz innych dań (oraz, co logiczne, większej ich liczby). Nie ma to istotnego znaczenia dla efektu komicznego. Przykłady Barańczaka pozostają analogiczne wobec oryginalnych, również śmieszą pomysłowym doбором rekwizytów. Najważniejsze, że Barańczak zachował oba *ur-jokes* wyróżnione wyżej (karmienie dziecka i porównanie z postaciami historycznymi). Dzięki temu mimo różnic przekład jest ekwiwalentny wobec oryginału. Ważne jest też, że tłumacz zachowuje tożsamy z oryginalną, jak określiłby to Ziomek, taktykę komizmu, w tym wypadku: efekt niespodzianki³⁹⁴. Wiersz śmieszy przez zderzenie nadmiernej, litaniijnej ekspozycji z nagłą puentą, która wyjaśnia sens całości.

Za przykład odmiennego użycia rekwizytów w przekładzie może posłużyć wiersz *Cantaloupe/Melon*:

One cantaloupe is ripe and lush,
Another’s green, another’s mush.
I’d buy a lot more cantaloupe
*If I possessed a fluoroscope.*³⁹⁵

³⁹³ O. Nash: *Wiersze do wyhaftowania na śliniaczku*. W: Tegoż: *W świecie...*, s. 98.

³⁹⁴ J. Ziomek: *Komizm...*, s. 46.

³⁹⁵ O. Nash: *The Cantaloupe*. W: Tegoż: *Pocket book...*, s. 161.

*Trzy identyczne rozciąć kindżałem:
Jeden ucieszy wnętrzem dojrzałem,
Ten będzie zgniły, tamten zielony:
Tak nas pozorem ludzą melony.
Znacznie bym częściej nabywał melon,
Gdybym nim nie był tak onieśmielon.*³⁹⁶

Z wybranych w tej pracy tekstów Nasha wyłania nam się obraz poety, które wszędzie znajdzie dobry powód do frustracji. Z tym że zawsze są to frustracje, które dotyczą większości ludzi, a przynajmniej należących do klasy średniej mieszkańców miast, do których i o których Nash pisał. Wiersz pokazuje, jak melon (kantalupe) może stać się przyczyną złości i rozczarowania. By wyjść z melonowego impasu poeta sugeruje zastosowanie fluoroskopu. Komizm wynika tutaj z jednej strony z faktu, że nastąpiła nobilitacja prozaicznego (acz irytującego) doświadczenia poprzez uczynienie go tematem wiersza. Z drugiej strony, z absurdalności obrazu człowieka prześwietlającego melony fluoroskopem, czyli nieporęcznym i radioaktywnym urządzeniem. Doświadczenie kupowania w ciemno melona to model, wokół którego Nash buduje komizm. Kontrmodel to opisany obraz. Jest on obcy doświadczeniu w tym sensie, że nikt przecież nie chodzi z roentgenowskimi urządzeniami po sklepie. Jest też jednak na owo doświadczenie adekwatną i pseudologiczną odpowiedzią – prześwietlanie owoców mogłoby rozwiązywać problem nieoznaczoności melona. Mamy więc tutaj napięcie pomiędzy absurdem a racjonalnością.

U Barańczaka fluoroskop znika, może dlatego że współcześnie mało kto wie, co to jest. Nie znika natomiast *ur-joke*, czyli relacja między modelem a kontrmodelem. W przekładzie występuje inny przyrząd, równie rzadko widywany w sklepach z owocami, czyli kindżał. Przecinalanie owoców kindżałem wydaje się tak samo nadmierne wobec wyzwania stawianego przez problem dojrzałości melonów jak prześwietlanie ich fluoroskopem.

Oba przedmioty odnoszą czytelnika do innych porządków. Fluoroskop należy do świata nauki, w czasach Nasha niemal do domeny *science-fiction*, kindżał natomiast przenosi czytelnika w daleką przeszłość, na kozackie stopy. Substytucja, której dokonuje Barańczak, przynosi w związku z tym także zmianę rejestru stylistycznego. Kindżał wprowadza do wiersza styl wysoki, efekt wzmagają składnia i użycie archaicznych form przymiotnikowych

³⁹⁶ O. Nash: *Wiersze do wyhaftowania na śliniaczku*. W: Tegoż: *W świecie...*, s. 70.

oraz niecodzienne wybory leksykalne („łudzić pozorem”, „nabywać” zamiast „kupować”). Barańczak zatem korzysta z modelu zaproponowanego przez Nasha modyfikując obraz poprzez zmianę rekwizytu, ale dodatkowo zwiększa efekt komiczny łamiąc *decorum*: o nie tak znowu istotnym kłopotcie z melonami pisze tonem niemal heroicznym. Oryginalny wiersz napisany został natomiast zwyczajnym, stylistycznie nienacechowanym językiem angielskim.

Wiersz *Melon* byłby więc hiperwaleńtnty wobec *Cantaloupe*, gdy idzie o generowanie *vis comica*. Na poziomie obrazowania Barańczak posługuje się ekwiwalentem, natomiast język stanowi naddanie wobec oferty oryginału.

Wśród taktyk komicznych, obok niespodzianki, Ziomek wyróżnia jeszcze taktykę wynikającą ze społecznego oczekiwania oraz wprowadzającą semantyczną dekoherencję poprzez mówienie nie wprost bądź podporządkowanie się zakazowi konkretyzacji³⁹⁷. To drugie podejście ujawnia się w niektórych epigramatycznych wierszach Nasha, np. w mikroliryku *Reflection on a Wicked World/Refleksja na temat niegodziwości świata*.

Purity

*is obscurity*³⁹⁸.

TY: Cnota!

*ŚWIAT: Idiota!*³⁹⁹

Ziomek sięgając do cybernetycznej nomenklatury stwierdza, że ten rodzaj komizmu polega na tym, że odbiorca zna tylko stany na „wejściu” i „wyjściu”, nie wie, co dzieje się pomiędzy tymi punktami, więc żeby zrozumieć koncept, musi wnioskować⁴⁰⁰. Wydaje się, że tak działa poezja w ogóle: poprzez niedopowiedzenie, metaforę i wieloznaczność, domagając się interpretacji. Różnica polega na tym, że czytelnik wiersza ma czas na analizę i testowanie wielu wniosków. Komizm, jak już zostało podkreślone, musi działać doraźnie – interpretacja żartu, tj. zrozumienie wszystkiego, co dzieje się między stanami „wejścia” i „wyjścia”, ma miejsce już w trakcie dziania się aktu komicznego. Dlatego konstruktor owego aktu musi budować go ze świadomością reguł działania komizmu. Musi oprzeć się pokusie konkretyzacji, ale też nie może ujawnić za mało.

³⁹⁷ J. Ziomek: *Komizm...*, s. 49 i 56 nn.

³⁹⁸ O. Nash: *Reflection on a Wicked World*. W: Tegoż: *Many Long Years ago*, Nowy Jork 1945.

³⁹⁹ O. Nash: *Refleksja na temat niegodziwości świata*. W: Tegoż: *W świecie...*, s. 156.

⁴⁰⁰ J. Ziomek: *Komizm...*, 56 n.

Wiersz Nasha realizuje taktykę mówienia nie wprost bardzo subtelnie. To *bon mot* czerpiący swoją poetycką siłę z rymu i zwięzłości. I właściwie współbrzmienie oraz epigramatyczność budują tutaj cały komizm, bo samo znaczenie tego zdania zbyt komiczne nie jest. Adam Poprawa proponuje bardzo udany „konserwatywny” przekład tego utworu, zachowując wszystkie cechy oryginału:

Nieskalane

*Jest zapomniane*⁴⁰¹.

Barańczak jest, jak widać, dużo bardziej radykalny. Swoim przekładem kompletnie przemodelowuje wiersz Nasha. Pozostańmy na razie jednak przy angielskim tekście. Ziomek pisze, że jednym z wyznaczników taktyki „mówienia nie wprost” jest brak ekspozycji, która pomogłaby wytłumaczyć żart⁴⁰². W ten sposób Nash zbudował *Refleksję...*. Na „wejściu” mamy ‘czystość’. Można ją rozumieć wężej jako dziewictwo i szerzej jako czystość moralną. Wiersz ten pochodzi z tomu *Many long years ago* wydanego w roku 1945, na długo przed rewolucją seksualną, za to zaraz po II wojnie światowej, zatem śmiało można przyjąć szerszą interpretację. Na „wyjściu” natomiast stoi ‘zapomnienie’. Nash wymaga od czytelnika, by sam na podstawie własnej wiedzy o historii ludzkości zrozumiał sens rymowanego epigramatu. Dopiero ta wiedza sprzężona z radością obcowania z interesującym rymem i gnomicznym charakterem utworu wyzwala komizm i wywołuje, gorzki zapewne, śmiech.

Przekład Stanisława Barańczaka bazuje na tym samym koncepcie, lecz znacznie go pogłębia. Przede wszystkim rezygnuje z formy w postaci najprostszego zdania orzecznikowego i wprowadza na jej miejsce mini-tragedię z podziałem na role, w której nie występuje ani jedno orzeczenie. Nośnikiem komizmu podobnie jak u Nasha jest rym. *Cnota* – *idiot* to zaskakująca para, która przeczy konwencjom odbioru poezji. „Cnota” to wyraz z wysokiego rejestru, z którym powinien rymować się raczej przymiotnik „złota”. Wybór Barańczaka narusza zatem *decorum*. Wyrazy te wydają się semantycznie nieadekwatne, lecz jedynie przez pryzmat powierzchownie rozumianych wymogów poetyckości. Gdy odnieść je do rzeczywistości, okazuje się, że niestety wszystko do siebie pasuje, gdyż podmiot liryczny mówi o czasach, w których ludzie kierujący się moralną dzielnością (łac. *virtus*, gr. *areté*) uważani są w najlepszym wypadku za naiwniaków. „Idiota” to poza tym kolokwializm, który

⁴⁰¹ A. Poprawa: *Śmieszniejszy poeta antropologiczny*. „Książki w Tygodniku”, dodatek do „Tygodnika Powszechnego”, nr 34/2007.

⁴⁰² J. Ziomek, *Komizm...*, s. 56.

swoim obraźliwym charakterem jeszcze bardziej niszczy konwencję poetyckości, budując tym samym komizm. Konstrukcja kontrmodelu przebiega na jeszcze jednym poziomie, który Barańczak kształtuje za pomocą interpunkcji. Po wyrazie „cnota” stoi wykrzyknik, zatem adresat wiersza wpada w pewną emfazę – jego okrzyk brzmi jak apel o cnotliwe życie lub afirmacja cnoty, słysząc w nim w każdym razie żarliwość. Odpowiedź świata zakończona jest kropką. Ma ona więc ton bezwzględny, obraźliwy, ale też zupełnie obojętny na emocje obrońcy cnoty. Obniżenie tonu, antyklamaks, u Barańczaka zostało zarysowane dużo wyraźniej niż u Nasha, zatem i siła komiczna przekładu jest większa.

Barańczak w *Refleksji* korzysta z konceptu Nasha, jednak znacznie go rozbudowuje i pogłębia. Oba wiersze stanowią błyskotliwą krytykę moralnej kondycji współczesnego świata, ale wersja Barańczaka może zostać uznana za poetycko lepszą i bardziej komiczną.

Ostatnią obok niespodzianki i mówienia nie wprost taktyką generowania komizmu według Ziomek jest taktyka „społecznego oczekiwania”⁴⁰³. Jako przykład badacz podaje refreniczne pytanie z serialu *Wojna domowa*: „Czy jest suchy chleb dla konia?”. To żart, którego wszyscy się spodziewają, który wszyscy znają, a mimo to każdy czeka, aż pojawi się on znowu i roześmieszy tak samo jako zawsze. Komizm rodzi się w takim wypadku z powtarzalności. Nie ma w dorobku Nasha wiersza, który realizowałby tę taktykę, ale zbliża się do niej Barańczak w jednym zwłaszcza wypadku, w przekładzie *Refleksji na temat przełamywania lodów przy nawiązywaniu stosunków towarzyskich/Reflections on Ice-Breaking*:

Candy
is dandy,
But liquor
*is quicker*⁴⁰⁴.

Barańczak proponuje aż 12 wariantów przekładu. Oto cztery z nich:

Kawa
Się nadawa,
Lecz gorzala
Szybciej działa.

⁴⁰³ J. Ziomek: *Komizm...*, s. 49.

⁴⁰⁴ O. Nash: *Reflections on Ice-Breaking*. W: Tegoż: *Hard Lines*, Nowy Jork 1931.

Kakao

Też by działało;

Ale jest szybszy program:

Sto gram.

Melba z bananem –

Podejściem wyszukanem;

Sto gram z grzybkiem –

Szybkiem

Banany w mazagranie –

Niebanalne zagranie;

Lecz sukces towarzyski

Zapewnia prosta whisky⁴⁰⁵.

Ur-joke Nasha to po prostu antyteza: elegancki cukierek *versus* alkohol, który szybciej łamie towarzyskie lody. Barańczak uogólnia schemat, używane przez niego elementy to: wszelkie niealkoholowe napoje i pokarmy, które mają jakieś zalety, oraz przeróżne rodzaje alkoholu, które mają zalety jeszcze znakomitsze.

W kognitywnym ujęciu *Reflections on ice-breaking* każdy z wariantów Barańczaka to przekład, niezależnie od różnic w obrazowaniu, czy doborze rekwizytów. Na poziomie mentalnego schematu oraz strukturalno-semantycznym wszystkie te wiersze są takie same, różnią się na poziomie poetyckiej realizacji. Gdy potraktować tłumaczenie jako osiągnięcie ekwiwalencji, każdy z tych przekładów może być nazwany parafrazą, tylko jeśli parafrazę uznamy za synonim tłumaczenia pozostającego wiernym głębokiej strukturze tekstu.

Wiersz Nasha posiada potencjał gatunkotwórczy, z którego skorzystał Barańczak, tworząc aż dwanaście wersji przekładu (choć jednak nie ustanawiając nowego gatunku poprzez nadanie mu nazwy, jak czyni to w *Pegaz zdębiał*, dlatego mówimy tu jedynie o „potencjale”). Omawiany utwór podobny jest pod tym względem do fragmentu *Poloneza Kościuszki* Suchodolskiego, w którym pierwowzór znalazł gatunek wymyślony przez Wisławę Szymborską, czyli moskalik. Jeśli zastosować koncepcję przekładu stosowaną w tej

⁴⁰⁵ O. Nash: *Refleksji na temat przełamywania lodów przy nawiązywaniu stosunków towarzyskich*. W: Tegoż: *W świecie...*, s. 128.

pracy, wtedy każdy moskalik pisany przez Szymborską, Rusinka, Barańczaka, Balcerzana itd. będzie intralingwistycznym przekładem czterowersu Suchodolskiego, ponieważ każdy z nich realizuje schemat strukturalno-semantyczny ukonstytuowany przez oryginał. To, że każdy z tych wierszy jest inny, nie falsyfikuje tej tezy. Różnica między źródłem a przekładem oraz różnice między poszczególnymi przekładami są cechą *sine qua non* tłumaczenia i przyczyną jego wiecznej otwartości.

Nadmienić trzeba, że przez przypadek Nash nawiązał do polskiej tradycji literackiej, a mianowicie do hasła reklamowego autorstwa Melchiora Wańkowicza „Cukier krzepi”. Slogan ten miał swój ciąg dalszy, być może tego samo autora, „cukier krzepi, wódka lepiej”. Trudno podejrzewać, by Ogden Nash znał ten rym, ale na uwagę zasługuje fakt, że zarówno wiersz Amerykanina jak i hasło Wańkowicza powstały w 1931 roku.

Taktyka „społecznego oczekiwania” wynika właśnie z opisanej gatunkowości. Moskaliki czy też *Refleksje* mają spetryfikowaną budowę i każdy ich czytelnik/słuchacz wie, jakiego rodzaju humoru się spodziewać i czeka z jednej strony za każdym razem na to samo, ale z drugiej ciekawy jest, jak owo t o s a m o zostanie zrealizowane za pomocą nowych środków poetyckich. W ten sposób poczucie humoru i relację między *ur-joke* a konkretnym dowcipem rozumie także Douglas Hofstadter⁴⁰⁶.

Zidentyfikowanie *ur-joke*, czy też wycucie napięcia między modelem a kontrmodelem, równa się rozpoznaniu dominanty semantycznej w utworze humorystycznym, w którym efekt komiczny jest pierwszą rzeczą do ocalenia w tłumaczeniu. Powyższe przykłady pokazują, w jaki sposób może to się odbywać oraz jak Barańczak przetwarza koncepty zaproponowane przez Nasha, rozwiązując problemy związane z transkulturacją, modyfikacją obrazowania, doбором rekwizytów, wzmacnianiem siły komicznej czy wariantywnością przekładu. Wszystkie te rozwiązania bazują na substytucjach semantycznych zapewniających ekwiwalencję efektu komicznego. W kolejnym podrozdziale poruszona zostanie kwestia substytucji syntaktycznej odbywającej się poprzez amplifikację.

7.3. Poetyka nadmiaru

Syntaktyczny substytutor, a więc jedno z trzech zakotwiczonych w podświadomości narzędzi, z których korzysta tłumacz, nie dotyczy jedynie gramatycznej składni, tj. składni

⁴⁰⁶ Zob. D. Hofstadter: *Le Ton Beau...*, s. 221.

wyrazów w zdaniu lub relacji nad- i podrzędności, lecz całej wyrazowej struktury wiersza. Przedmiotem substytucji może stać się kolejność słów w wersie, ich liczba, składniowe zależności między nimi, ale także czynniki wersyfikacyjne. Nie istnieje wykute w marmurze prawo, które zabraniałoby tłumaczowi zmieniać liczbę wersów w zwrotce albo w ogóle liczbę zwrotek. Takie daleko idące ingerencje stanowią jednak rzadkość w przekładach poezji, być może dlatego, że wersyfikacyjne wybory dość łatwo jest oddać w przekładzie. Problem sprawia metrum, wyzwanie mogą stanowić nieoczywiste rymy, ale nie układ wersów. Co więcej, decyzje dotyczące tych policzalnych aspektów zdają się być konstytutywne dla odrębności wiersza. Może właśnie ze względu na ich niepoetycką konkretność i wymierność ujmowane są jako twarda podstawa tożsamości utworu lirycznego. Nie tylko w przypadkach jaskrawych genologicznie, gdy zmiany wprowadzone przez tłumacza na poziomie wersyfikacji zakrawałyby na absurd, np. modyfikacja liczby wersów w tłumaczeniu sonetu unicestwiałaby jego podstawowy wyznacznik gatunkowy, ale również, gdy mowa o utworach pozbawionych taksonomicznej determinanty. Innymi słowy, indywidualna tożsamość wiersza 32-wersowego zostałaby zaburzona, gdyby w przekładzie stał się on wierszem 34 bądź 30-wersowym. Tak przynajmniej uważa Hofstadter⁴⁰⁷. Jak już zostało parokrotnie podkreślone tłumaczenie rozumie on jako proces odbywający się w szerokim spektrum między dwiema skrajnymi niemożliwościami: przekładem absolutnie wiernym (zatem tautologicznym) a przekładem kompletnie pomijającym sens oryginału⁴⁰⁸. To liberalne podejście zakłada dużą swobodę tłumacza i dopuszcza wszelkie uzasadnione strategie translatorskie. Modyfikacji wersyfikacyjnych zaś Hofstadter nie uznaje za uzasadnione. Przytacza przekład *Ma Mignonne* autorstwa Roberta Frencha. Tłumacz przekroczył 32 wersy, a więc liczbę, w której swój wiersz zamknął Marot. Hofstadter, chwalać pewne aspekty tego tłumaczenia, poddaje krytyce fakt istnienia nadmiarowych linijek. Zaskakuje go również sam fakt, że tłumacz nie zwrócił uwagi na ten – jego zdaniem – ważny i oczywisty czynnik formalny⁴⁰⁹. Do tej myśli jeszcze wrócimy.

W przypadku dodatkowych wersów nie chodzi jedynie o naruszenie strukturalnej lapidarności, o wersyfikacyjną grandilokwencję, bardziej interesujące są praktyczne konsekwencje: w tych dodatkowych linijkach przecież coś musi być – prawdopodobnie coś, czego nie było w oryginale, czyli nowe elementy albo rozszerzenie obrazowania. Coś musiało spowodować, że analogie, które oryginał obudził w umyśle tłumacza, nie zmieściły się w

⁴⁰⁷ Zob. D. Hofstadter: *Le Ton Beau...*, s. 8a.

⁴⁰⁸ D. Hofstadter: *Translator, Trader...*, s. 31-37.

⁴⁰⁹ Tamże.

ramach oferowanych przez tekst oryginału. Te ramy okazują się często zbyt ciasne także dla Barańczaka-tłumacza. Amplifikacja jest cechą własnej poetyki Barańczaka⁴¹⁰, a także narzędziem wykorzystywanym przez niego w pracy translatorskiej⁴¹¹. W przypadku tłumaczeń utworów Nasha chodzi nie tylko o amplifikacje semantyczne i stylistyczne, lecz również wersyfikacyjne (także jako efekt tamtych dwu). W tłumaczeniach wierszy bez określonej przynależności gatunkowej (determinowanej wersyfikacją) bardzo często pojawiają się wersy „nadmiarowe”. Należy założyć, że nie jest to nigdy przeoczenie Barańczaka, lecz świadomy wybór translologiczny, który z czegoś wynika, czemuś służy. Jest zmianą, która przynosi określone konsekwencje. W tym podrozdziale poddany zostanie analizie aspekt działania „substytutora syntaktycznego”, czy może precyzyjniej: „amplifikatora wersyfikacyjnego”. Ten termin wydaje się tutaj bardziej adekwatny, ponieważ konkretyzuje uogólnione ujęcie substytucji, która zawiera w sobie wszystkie wyróżnione przez Kwintyliana operacje (adiękcję – dodanie elementów; detrakcję – usunięcie elementów; transmutację – przestawienie obecnych elementów; immutację – podmianę istniejących elementów na inne)⁴¹². Amplifikacja wersyfikacyjna znajdowałaby się na styku adiękcji i immutacji, bowiem Barańczak tłumacząc Nasha czasem dodaje wersy, a czasem zamienia istniejący segment na dłuższy zawierający nieobecne w oryginale elementy.

Dodanie wersów odruchowo może zostać uznane nawet nie za sprzeniewierzenie się autorowi, ale za poważną usterkę i gest przeciwko kondensacji wiersza, którą sam Barańczak uważa przecież za jeden z wyznaczników poezji⁴¹³. Ów „grzech nadmiaru” zwraca uwagę zwłaszcza w przekładzie utworów mających charakter epigramatyczny, w przypadku których zwięzłość określa ich poetyckość, a na pewno znacznie przyczynia się do wywołania pożądanego efektu. Sentencjonalność służy różnym celom. Może chodzić o wstrząs, którego dozna odbiorca porażony lapidarną celnością kilku wersów, ich kwintesencjonalnością, bezkompromisowym (i bezlitosnym) zamknięciem nierozwiązywalnej, niedookreślonej zagadki ludzkiej egzystencji w kilku(nastu) słowach – tak łatwych do zapamiętania. Drugi

⁴¹⁰ zob. W. Bolecki, *Język jako świat przedstawiony*, „Pamiętnik Literacki” 2/1985, s. 158nn; D. Pawelec, *Poezja Stanisława Barańczaka...*, Katowice 1992, s. 41; A. van Nieukerken, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998, s. 301. Bolecki pisze: „Główną figurą retoryczną w wierszach Barańczaka jest zasada amplifikacji, tj. rozszerzania, dopełniania i przekształcania inicjalnego tematu wypowiedzi”. Van Nieukerken używa z kolei określenia „semantyczna ekspansywność”.

⁴¹¹ Por. M. Kaczorowska: *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej*, Kraków, 2011, s. 149n.

⁴¹² Kwintylian M.F.: *Kształcenie mówcy*, przeł. S. Śnieżewski, Kraków 2012. Podział ten już w kontekście translatoryki powtarza E. Balcerzan, używając terminów synonimicznych wobec wymienionych. Wyróżnia cztery typy transformacji, które do dyspozycji ma tłumacz: amplifikację, redukcję, inwersję i substytucję, zob. E. Balcerzan, *Poetyka przekładu artystycznego*, w: tegoż, *Literatura z literatury (Strategie tłumaczeń)*, Katowice 1998, s.27.

⁴¹³ Zob. np. S. Barańczak: *Tablica z Macondo*. W: Tegoż: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia po i dlaczego się pisze*, Londyn 1990, s. 224.

efekt, pozornie stojący na biegunie wobec wspomnianego przeciwnym – pozornie, bo tak naprawdę jedno nie wyklucza drugiego – to intelektualny zachwyt, rozbawienie błyskotliwą puentą, rozpoznaniem paradoksu. Dzięki lapidarności wiersza puenta staje się jeszcze bardziej błyskotliwa, a paradoks – zaskakujący.

Nie można tego wiedzieć, ale można zgadywać, że większość tłumaczy, a także zwyczajnych odbiorców literatury, zaakceptuje hipotezę, że tłumaczenie słynnej inskrypcji Simonidesa, które wychodziłoby poza granice dwóch wersów nadane termopilskiej apostrofie przez jej autora, wydałoby się niezręczne, tym bardziej, że dotyczy ona Spartan, którzy byli znani z tego, że od adiekcji woleli detrakcję.

Nie wiadomo, czy Barańczak zgodziłby się z powyższym, ani jak przetłumaczyłby Simonidesa, wiadomo za to, jak poradził sobie z dużo nowszymi epigramatycznymi wierszami. Jego skłonność do wersyfikacyjnej amplifikacji widoczna jest zwłaszcza w przekładach poezji Ogdena Nasha, a zatem utworów kompletnie nie nadających się do upamiętniania ofiarnych wojowników, wielkich czynów i nieprzejednanego losu, lecz raczej służących do zwracania uwagi na to, że nasze małe codzienne czyny pełne są czarownych absurdów, a my bywamy losu ofiarami. Nie tylko my, ale także np. muchy:

*God in his wisdom made the fly
And then forgot to tell us why⁴¹⁴.*

Barańczak potrzebował czterech wersów, by przetłumaczyć ten mini-traktat teologiczny o musze:

*Pan Bóg stworzył muchę.
Nieb milczenie głuche
Kwituje kwestię, nad którą teologowie się pocą:
Po co?⁴¹⁵*

Obie wersje wprowadzają tę samą figurę: Boga, który stwarza latającego owada. Zwięzłość oryginału powoduje, że o Bogu dowiadujemy się dwu rzeczy: 1. że jest mądry 2. że zapomniał nam powiedzieć o celu tego akurat aktu stworzenia. Relacja między Bogiem a

⁴¹⁴ O. Nash: *The Fly*. W: Tegoż: *Ogden Nash's Zoo*, Nowy Jork 1987, s. 30.

⁴¹⁵ O. Nash: *Mucha*. W: Tegoż: *W świecie mułów...*, s. 33.

nami, ludźmi, wydaje się powszednia i chyba dość poufała. Skoro Bóg zapomniał nam o czymś powiedzieć, to znaczy, że zwykle z nami rozmawia – tylko teraz akurat wyleciało Mu to z głowy.

U Barańczaka wygląda to zupełnie inaczej. Zwyczajne Boże przeoczenie w jego tłumaczeniu staje się wzniosłym milczeniem, które stanowi odpowiedź na zmagania teologów. Mamy tu więc obraz dostojnego i niedostępnego Boga, który dystansuje się od swoich wyznawców. W drugim wersie, a więc tam, gdzie Nash już kończy, Barańczak wprowadza tło, które nie występuje w oryginale – Bożą ciszę. W trzecim wersie, nieobecnym w *The Fly*, pojawia się kolejny element tła – rozważania teologów. Oryginał ogranicza się do dwóch obrazów: Bóg stwarza i Bóg zapomina. U Barańczaka zaś: Bóg stwarza, Bóg milczy/kwituje, teologowie zastanawiają się. W tym wypadku nie wiadomo, czy milczenie wynika z zapomnienia czy decyzji, by nie wyjawiać ludziom celu istnienia muchy.

Tekst Nasha jest ironiczny. Zakładamy, że podmiot liryczny nie rozumie, w jakim celu muchy są na świecie, ale jest pewny, że Bóg to wie na pewno (tylko zapomniał to wyjawić). Ironiczne odczytanie zaburza tę pewność. Być może Bóg nie zapomniał powiedzieć, tylko sam nie wie, po co stworzył małego owada. A jeśli stworzył go po nic, to może wcale nie jest jednak taki mądry? Ta interpretacja rozpada się jednak, gdy odniesiemy ten wiersz do naszej zupełnie już pozatekstowej wiedzy. Muchy są potrzebne, stanowią ważny element łańcucha pokarmowego i bioróżnorodności zapewniającej równowagę w przyrodzie. Naiwność podmiotu lirycznego jest tak naprawdę udawana, jego zdziwienie zaś oparte na powierzchownym rozumieniu istnienia muchy, tj. zapewne zaledwie jako irytującego, brzęczącego owada, który – na pozór – ludziom do niczego nie jest przydatny. Na najwyższym poziomie ten wiersz nie drwi z mądrości Boga, raczej z udawanej naiwności podmiotu lirycznego – Bóg dobrze wiedział, co robi, gdy posyłał pierwszą muchę na Ziemię.

Wszystkie te interpretacyjne smaki są mniej wyczuwalne w przekładzie Barańczaka. Amplifikacja zaburza wyraźny i skondensowany przepływ znaczeń w wierszu. Dodanie dwóch wersów wymaga wypełnienia ich jakąś treścią. Dodatkowe obrazy czynią ironię mętną, tło dominuje nad pierwszym planem. Amplifikacja wersyfikacyjna pociąga więc za sobą amplifikację semantyczną – wymusza ją. Barańczak przy tym jednak dokonuje jeszcze innej substytucji semantycznej, tym razem detrakcji, usuwając tak ważną w oryginale Bożą mądrość. Zwięzłość w tym wypadku nie stanowiła dla Barańczaka semantycznej dominanty, nie szukał on więc analogicznego rozwiązania na tym poziomie. Kierunek działania analogii

jest łatwy do wskazania. Oryginał to wiersz o relacji między Bogiem a ludźmi – zapomnienie jest rodzajem negatywnej relacji. U Barańczaka ta relacja konkretyzuje się między Stwórcą a teologami. Milczenie Boga to częsty motyw w autorskiej twórczości Barańczaka⁴¹⁶. „Niemota jest jedną z Jego głównych cech⁴¹⁷” – pisze o Bogu w tej poezji Krzysztof Biedrzycki. Sam Barańczak w wierszu *Co mam powiedzieć* nazywa Stwórcę „Wiedzącym Niemym”. Można powiedzieć, że w wypadku przekładu omawianego zabawnego wierszyka do głosu doszedł własny poetycki (i teologiczny) program tłumacza, w rezultacie znaczenia rzucają inne cienie niż te widoczne w oryginale. Rozbudowa wiersza o precyzyjniejszy i zgodny z perspektywą tłumacza obraz Boga odbyła się kosztem inherentnej zwięzłości oryginału.

Barańczak rozpoznając dominanty *The Fly* dokonuje własnej interpretacji, która rzutuje istotnie na jego przekład. Pomija zupełnie aspekt formalny, czyli epigramatyczność, tak ewidentną w tekście Nasha, traktuje ją jako cechę przygodną, niepotrzebną. Wydaje się, że kluczem dla Barańczaka jest relacyjność ukryta w wierszu – to ona naprowadza go na interpretacyjny, a później translacyjny szlak. Nash mówi nam jedynie, że owa relacja, niezaistniały dialog między nadawcą – Bogiem, a odbiorcami - ludźmi na Ziemi, istnieje, bez określenia jej charakteru, nacechowania, czy stopnia emfazy – to co najwyżej relacja neutralna. Barańczak tymczasem konkretyzuje ją, tak że staje się ona dominantą tego utworu, celem, na który zorientowany jest tłumacz. Z tym że w tym wypadku Barańczak nie tłumaczy dominanty umieszczonej w tekście, lecz dominantę stanowiącą sedno jego subiektywnej interpretacji. Wywiązuje się z zadania celująco, jeśli podążać za nim i uznać Nashową zwięzłość za przypadłość, a nie istotę tekstu. Należy jednak zwrócić uwagę, że ten przekład jest nie tylko interlingwistyczny, ale również kognitywny – Barańczak tłumaczy na język poezji obrazy i skojarzenia, które oryginał wywołał w jego umyśle, a nie obraz nakreślony *explicite* przez autora oryginału.

Lapidarność jest właściwością nacechowaną semantycznie, choć oczywiście realizowaną za pomocą policzalnych środków formalnych. Amplifikacji stosowanych przez

⁴¹⁶ Np. początek wiersza *N.N. próbuje przypomnieć sobie słowa modlitwy* z tomu *Sztuczne oddychanie: Ojciec nasz, który jesteś niemy / który nie odpowiadasz na żadne wołanie*; Bóg jako niemy uczestnik dialogu w tomie *Widokówka z nie z tego świata*. Więcej na ten temat w: J. Dembińska-Pawelec: *Konceptystyczny wiersz Stanisława Barańczaka. Na przykładzie Widokówki z tego świata*. W: *Sztuka to rzemiosło. Nauczyć Polski i polskiego*. Tom 3, red. A. Achtełlik, J. Tambor, Katowice 2013, a także P. Bogalecki, *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*, w: *Poeta i duch wolności*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014, s. 57-76. W tekście tym autor przedstawia interesującą koncepcję Boga w wierszach Barańczaka jako nie milczącego, lecz jękającego się.

⁴¹⁷ K. Biedrzycki, *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995, s. 268.

tłumacza można bronić odwołując się właśnie do aspektów formalnych, w tym wypadku: różnic pomiędzy morfologią języków polskiego i angielskiego. Ten drugi zbudowany jest ze znacznie krótszych wyrazów, także jednosylabowych, pozbawiony jest końcówek fleksyjnych, wreszcie: operuje bardziej ekonomicznymi środkami składniowymi. Obejściem tego problemu może – a właściwie musi być – amplifikacja. Ta trudność gubi nawet najlepszych tłumaczy przede wszystkim na poziomie metrum, gdy krótkie angielskie segmenty rozrastają się w przekładzie do kilkunastozgłoskowych polskich wersów. Dzieje się tak na przykład w przekładzie *Fire and Ice* Roberta Frosta, omówionym w części prezentującej procedurę stosowaną przez Barańczaka, w którym różnica jest uderzająca – angielskie wersy brzmią jak wystrzały armat zwiastujących koniec świata, wersja Barańczaka – choć dobra – wydaje się przy nich przegadana, nie ma takiej mocy jak oryginał.

Substytutor syntaktyczny w jego amplifikującej postaci nierozzerwalnie związany jest z semantyką. Wprowadzenie dodatkowych wersów niesie dodatkowe znaczenia. W wypadku *Muchy* dwa naddane wersy wprowadzają obrazowanie nieobecne w oryginalne, a także profilują relację Boga z ludźmi zaledwie nakreśloną przez Nasha (zresztą nawet owi ludzie u Amerykanina obecni są jedynie jako zaimek *us*, czyli – nieokreślona grupa lub po prostu, bagatela, ludzkość; w przekładzie Barańczaka zaś stają się wąską kastą teologów) jako mocno hierarchiczną – Bóg niedostępnie milczy wobec ludzkich rozważań. Jest on Panem, ludzie zaś – Jego poddany. Zmiany w szeroko pojętej składni utworu, w jego wymiarze wersyfikacyjnym, przynoszą zatem znaczące przesunięcia znaczeniowe. Substytutor syntaktyczny idzie w parze w semantycznym. Tak naprawdę amplifikacja wersyfikacyjna tylko wtedy znajduje uzasadnienie, gdy jej funkcją są zmiany semantyczne. W przeciwnym wypadku stanowi raczej świadectwo nieudolności warsztatowej tłumacza, który przekraczając założone przez oryginał ramy musi posłużyć się „słowną watą”, by oddać sensy zawarte w wyjściowo mniejszej liczbie wersów. Trudno o taką niefrasobliwość podejrzewać Barańczaka, w jego wypadku chodzi raczej o świadome rozpoznanie innej dominanty niż ta narzucająca się jako pierwsza. Syntaktyczne poszerzenie przestrzeni wiersza wiąże się u niego z poszerzeniem pola kognitywnego.

Nash to łagodność: jego Bóg jest mądry, choć omylny, a ludzie to zwyczajni „my”. U Barańczaka zaś mamy surową niedostępność: milczącego Boga w niebiosach i teologów, tak dalekich Bogu, jak oni sami tym „nam” z wiersza Nasha. Te różnice obecne w poetyckich tekstach są odzwierciedleniem istotnych rozbieżności na poziomie mentalnego ujmowania

Boga. Substytucja syntaktyczna – zamiana epigramatyczności dwóch wersów na poszerzone obrazowanie zawarte w czterech – to wehikuł który w przypadku *The Fly* przenosi (przekłada) wyjściowy obraz Boga na nowy, nakreślony w języku polskim – wspólna pozostaje jedynie ogólna sytuacja liryczna – stworzenie muchy – jako punkt wyjścia do prezentacji odmiennych wizerunków Stwórcy.

Kwestia przekładu rymów Nasha zostanie omówiona w kolejnej części tej pracy, jednak i w przypadku tego wiersza trzeba osobno zwrócić uwagę na wygłosy, ponieważ wprowadzają one istotną różnicę i odwracają logiczny porządek. Nash tym razem nie popisuje się wymyślnym współbrzmieniem słów. Z nazwą skrzydlatej bohaterki wiersza (*fly*) rymuje się tutaj zaimek pytający i to pytający filozoficznie istotnie o przyczynę (*why*). Dlaczego Bóg stworzył muchę? Skąd wzięła się jego decyzja? Zakończenie wiersza Barańczaka również zawiera pytanie, jest to jednak pytanie skierowane w drugą stronę, a mianowicie pytanie o cel: po co? Współcześnie można odnieść wrażenie, że kauzatywność i celowość w powszechnym językowym uzusie stosowane są wymiennie i bez świadomości fundamentalnej przecież różnicy. W rozważaniach teologicznych natomiast, także w przypadku humorystycznej poezji o para-teologicznym zacięciu, należy jednak o tej ważnej różnicy pamiętać i podkreślić, że ta zmiana dokonana przez tłumacza nie jest neutralna. Gdy mowa o tłumaczeniach Ogdena Nasha musimy mieć ciągle na uwadze, że przekłada się dowcip lub kalambur, czyli to, co prowadzi do wybuchu śmiechu. Można przypuszczać, że Barańczak nie planował żadnego logicznego czy kauzatywno-teleologicznego zamieszania, lecz zależało mu na zabawnym rymie-kalamburze *pocą – po co*, którego efekt zostaje dodatkowo wzmocniony przez paronomazję. To jest rzecz, którą tłumacz dodaje do swojej wersji, powodując, że zyskuje ona formalny walor, którego brakuje w tym wypadku u Nasha. Nie chodzi tylko o formalną urodę tego rymu, ale też fakt, że taka para jeszcze bardziej wyostrza dość groteskowy obraz spoconych teologów - także, jak już zostało wskazane, nieobecny w oryginale.

Ten krótki zabawny wierszyk nie wymaga pogłębionej analizy. Czy handlowy bilans zysków i strat, o którym pisał Hofstadter, w tym wypadku daje zero? Czy też przynosi poetyckie korzyści w języku polskim? A może przeciwnie: Barańczak powoduje pojawienie się istotnych deficytów? Ostatecznie można uznać, że te pytania w przypadku w *The Fly* nie są aż tak istotne, bo to utwór-błahostka. W jaskrawy jednak sposób wskazuje, że nawet najbardziej niewinne decyzje translatorskie w niezbyt zobowiązujących interlingwistycznych

sytuacjach wiążą się z poważnymi semantycznymi konsekwencjami. *The Fly* nie przynosi problemów transkulturacyjnych, nie wzywa do pojedynków z lingwistycznymi ekstrawagancjami, mimo to Barańczak postanowił oddalić się dość znacznie od epigramatycznej surowości oryginału. Tylko czy faktycznie postanowił? Czy świadome decyzje translatorskie, także ta dotycząca wersyfikacyjnej nadbudowy, nie zostały uwarunkowane nieświadomym uruchomieniem analogii uaktywnionej w umyśle tłumacza uwikłanym w sieć jego subiektywnych skojarzeń, przyzwyczajień czy poglądów, która brak Bożego głosu odniosła do monumentalnego milczenia Boga oddalonego nie tyle od zwykłych ludzi, którzy w wersji Barańczaka nie występują, lecz teologów? Nikt na to pytanie nie odpowie, nie umiałby zrobić tego prawdopodobnie nawet Barańczak (lub zwłaszcza on) – to jedna z tajemnic nie tylko przekładu, ale w ogóle wszelkiej komunikacji: na ile jesteśmy władcami naszych tekstów, a na ile to one rządzą nami?

Silna tendencja Barańczaka do rozbudowywania, wydłużania tłumaczonych wierszy nazwana została wcześniej „grzechem nadmiaru”. Metafora ta stanowi parafrazę nazwy zjawiska, które Jerzy Jarniewicz bez wartościowania określa mianem „poetyki nadmiaru”⁴¹⁸. Jego zdaniem tłumacze odczuwają artystyczny lęk przed próżnią (*horror vacui*), który nakazuje im wypełniać wolne miejsca w tekście, tj. dopowiadać, uściślać to, co zawiera tekst oryginalny. Ta, jak ją nazywa Jarniewicz, „działalność nadwyżkotwórcza”⁴¹⁹ z natury rzeczy wymaga więcej przestrzeni, tj. dodatkowych wersów, co w połączeniu z faktem, że angielski zawiera w porównaniu z polskim niewiele wyrazów polisylabicznych, musi prowadzić do pewnej ostentacyjności owego nadmiaru.

Jarniewicz zajmuje podobne stanowisko do przedstawionego w niniejszej pracy: te dopowiedzenia i konkretyzacje wynikają z interpretacji, jakiej dokonuje tłumacz czytając, wiersz w obcym języku, stanowią jej odbicie w języku docelowym. Badacz podaje na poparcie tej tezy wiele przykładów tłumaczeń Barańczaka, lecz nie tylko, sugerując, że „problem” dotyczy tłumaczy poezji anglojęzycznej w ogólności⁴²⁰. Dla Hofstadtera ta myśl, jak wiemy, stoi u samej podstawy nie tylko przekładu, ale wszelkiej komunikacji. Wszelkie teksty odbierane przez czytelnika zostają przefiltrowane przez jego umysł: doświadczenie, mapę pojęciową i światopoglądową, sieć skojarzeń – i podlegają wstępnej interpretacji, poprzedzającej późniejszą analityczną i dyskursywną. W ten sposób „obcy” element, tekst,

⁴¹⁸ J. Jarniewicz, *Gościnność słowa*, s. 52.

⁴¹⁹ Tamże, s. 53.

⁴²⁰ Tamże, s. 54 nn.

zostaje zaszczerpiony w oswojonym kontinuum zarówno mentalnym, jak i kulturowym. Interpretacja nadaje tej obcości zrozumiałą dla obiorcy formę. Zdaniem Hofstadtera podobnie działa przekład: słowa tekstu oryginalnego rodzą myśli u tłumacza, a te myśli rodzą słowa przekładu⁴²¹. Sytuacja, w której słowa rodzą słowa prowadzi, do unicestwienia przekładu artystycznego. Stanowi to trudny do obalenia argument przeciwko możliwości zaistnienia przekładu maszynowego poezji. Przynajmniej tak długo, jak długo algorytmy sztucznej inteligencji nie okażą się tak zaawansowane, że efekty ich działania będą nieodróżnialne od myśli ludzkiej.

Wydaje się, że takie postawienie sprawy likwiduje sięgający XIX wieku problem wyboru między egzotyzacją a udomowieniem tekstu. To binarne, teoretyczne rozróżnienie ustępuje wobec praktycznej obserwacji, że przekład zawsze odbywa się na styku tego, co obce z tym, co oswojone. Otwarcie na to, co zewnętrzne, stanowi pierwszy warunek przekładu – gest zaproszenia i przyjęcia Innego obecnego w obcojęzycznym tekście. Inny zostaje zaproszony jednak do domu, który należy do tłumacza i przez niego jest w niezmywalny sposób oznaczony. Egzotyzacja bez oswojenia przyniosłaby efekt w postaci pretensjonalnej dziwności, sztucznego wyparcia własnej tożsamości. Udomowienie natomiast pozbawione owego gestu otwarcia na zrozumienie inności stałoby się gościnnością pozorną, a wręcz szkodliwą, ponieważ usuwającą z oryginalnego tekstu z kolei jego swoistość. Niezbywalność tożsamości tłumacza i tożsamości tekstu nie mogą wykluczać się w przekładzie. Cały czas – niestety – poruszamy się na granicy metafory, ponieważ obie te tożsamości są trudne do oznaczenia. Tożsamość tłumacza, czyli kwestia indywidualna, intymna, przez to że realizuje się na poziomie psychologicznym, duchowym, emocjonalnym i intelektualnym, nie poddaje się dekonstrukcji z punktu widzenia badacza literatury (choć coś do powiedzenia mogliby mieć przyjaciel, partner, partnerka, terapeuta albo spowiednik tłumacza, a także sam tłumacz, choć zapewne najmniej z nich wszystkich), z powodu generalnego braku dostępu do umysłu/duszy innego człowieka. Próby uzyskania tego dostępu mogą zbliżać nas do jakichś prawd, ale nie wydaje się by okazały się pomocne przy analizie procesu twórczego tłumaczenia – zbyt wiele dzieje się tam na nieświadomym poziomie. Dlatego też Hofstadter kognitywne aspekty procesu tłumaczenia opisuje bardzo ogólnie i abstrakcyjnie.

Inaczej rzecz ma się w przypadku niezbywalnej tożsamości tekstu. Ta dostępna jest

⁴²¹ D. Hofstadter: *Translator, trader...*, s. 37.

intersubiektywnemu badaniu, które przynosi subiektywne rezultaty. Nośnik tej tożsamości można uznać za równoznaczny Barańczakowej dominancie semantycznej. Jak zostało już wykazane, jej wybór jest uzależniony od indywidualnej interpretacji dokonywanej przez tłumacza. Nasuwa się osobne i ważne pytanie (niestety bez odpowiedzi): czy to rzeczywiście wybór czy raczej coś, co Barańczakowi narzucała jego własna mentalna konstrukcja?

Barańczak, co pokazują przekłady Nasha, za niezbywalny element tożsamości tekstu nie uważa liczby wersów. Hofstadter jest dużo bardziej rygorystyczny. Można wywnioskować, że wersyfikacyjna struktura stanowi dla niego nieprzypadkowy element konstytutywny dla wiersza. Wcześniej podany został argument broniący amplifikacji wersyfikacyjnych dokonywanych przez Barańczaka: w przekładach Nasha chodzi o zachowanie komizmu, ich tematyce daleka jest powaga, zatem liczbę wersów jako wyznacznik poetyckiej tożsamości można zignorować. Takie stanowisko wydaje się przekonujące, niemniej Hofstadter buntuje się przeciwko wersyfikacyjnemu nadmiarowi w wierszu podobnego typu. Przypomnijmy: *Ma Mignonne* to wiersz poświęcony chorej dziewczynce. Poeta próbuje ją pocieszyć za pomocą 28 trzysylabowych, niebanalnie rymowanych wersów. Jeden z zaproszonych do tłumaczenia autorów, Robert French, proponuje wersję liczącą 30-wersów, argumentując, że jak 3-sylabowa długość wersu narzuca się momentalnie odbiorcy, przez co nie należy jej modyfikować („that is too clear and too obvious (...) to tamper with”⁴²²), tak liczba wersów może w przekładzie ulec zmianie, o ile nie popadnie się w przesadę („not have as few as ten lines and not as many as fifty lines”⁴²³). Ciekawie brzmi odpowiedź Hofstadtera. Píše on, że nie może zarzucić nic argumentom tłumacza z logicznego punktu widzenia, ale że głęboko czuje, że dokonał on złej oceny estetycznej („I felt deep down that this was a bad esthetic judgement”⁴²⁴). To zdanie pokazuje, że reguły przekładu nawet dotyczące wymiarów tak łatwo opisywalnych i replikowalnych jak liczba wersów, nigdy nie są wyryte w kamieniu, lecz zawsze wypisane cienką linią w głowie tłumacza. Autor wspomnianej wersji przekładu dokonuje estetycznej oceny/sądu (*judgement*), Hofstadter głęboko odczuwa (*fell deep down*). Strategie tłumaczy są zatem bardzo silnie zsubiektywizowane. Tam, gdzie Barańczak nie widzi problemu, Hofstadter zapewne skrzywiłby się w estetycznym niesmaku.

W przypadku liczby wersów trudno mówić o analogii, zwłaszcza gdy zestawimy

⁴²² D. Hofstadter: *Le Ton Beau...*, s. 8a.

⁴²³ Tamże.

⁴²⁴ Tamże

angielski z językiem polskim. Ze względu na różnice w sylabicznej rozpiętości leksyki obu języków dałoby się mówić o analogiczności metrum (np. czy czterostopowiec jambiczny można zastąpić równoważnie sześciostopowcem trocheicznym etc.), ale w jaki sposób cztery wersy miałyby stanowić analogię wobec dwóch? Barańczak dodając wersy rezygnuje z analogii na poziomie tego wyznacznika formalnego. Hofstadter prawdopodobnie powiedziałby, że w tym aspekcie rezygnuje z przekładu, zaburzając handlowy balans pomiędzy tekstami.

Reasumując, gdy mowa o tekstach, których przynależność gatunkowa nie określa tego parametru, Hofstadter i Barańczak różnią się w rozumieniu liczby wersów jako wartego zachowania w przekładzie wyznacznika tożsamości wiersza. Zgadza się jednak, jeśli chodzi o kluczową dla niego rolę rymów.

7.4. Rymy

W rozdziale o Froście za przedmiot namysłu służyły przede wszystkim substytucje semantyczne, których dokonał Barańczak-tłumacz. Poprzednia część tego z kolei rozdziału poświęcona była substytucji syntaktycznej odbywającej się poprzez zmianę liczby wersów w przekładzie. Obecnie przeanalizowany zostanie problem przekładania rymów, a zatem substytucje dźwiękowe. Poezja Ogdena Nasha stanowi do tego doskonały materiał, ponieważ oryginalne, wyrafinowane i zaskakujące rymy to jedna z jej cech dystynktywnych. Rymy tego rodzaju, wymagające dobrego ucha i niemałego talentu, sprawiają trudność tłumaczom, ale akurat nie Barańczakowi, który w historii polskiej poezji zapisał się także jako jeden z mistrzów sztuki rymowania, następcą takich artystów rymu jak Brzechwa, Tuwim czy Gałczyński, i to w epoce, gdy polska poezja z rymów właściwie zrezygnowała.

Można powiedzieć, że jeśli chodzi o rymy, to trafił swój na swego. Czytanie niesamowitych współbrzmień wymyślonych przez Nasha daje nie tylko radość, ale rodzi od razu ciekawość zarówno odbiorcy (jakim rymem w przekładzie odpowiedział Barańczak?), jak i badacza (jak działa analogia na poziomie rymu)?

Rymowanie to najważniejszy, obok błyskotliwych konceptów służących wyrażeniu społecznych obserwacji, nośnik komizmu w wierszach Nasha. Amerykański poeta dąży do tego, by stosowane przez niego rymy charakteryzowały się niezwykłością, potrafi jednak na szczęście zachować miarę. Zwracające na siebie uwagę rymy pojawiają się często, lecz nie na tyle, by zaczęły irytować. Lektura jego wierszy staje się więc oczekiwaniem na kolejną

zaskakującą parę współbrzmiących słów, którą odbiorca znajduje pośród zupełnie typowych rymów dokładnych.

W tej części omówiona zostanie szczególna grupa rymów w katalogu Ogdena Nasha, którą można określić mianem rymów-kalamburów. Chodzi tutaj o przypadki, w których rymowany wyraz ulega świadomemu przekształceniu wprowadzającemu jakiś rodzaj niepoprawności (fonetycznej, ortograficznej czy morfologicznej) po to, by został zachowany dokładny rym. Celem nadrzędnym całej operacji pozostaje, oczywiście, komizm. O szczególnym kunszcie Nasha świadczy fakt, że te niepoprawne wyrazy, używane pod całkowitą kontrolą poety, tak płynnie wpisują się w tok wiersza, iż ich obecność nigdy nie razi ostentacją, tylko zachwyca subtelnością. Wchodzą w uniwersum tekstu tak gładko, że przypominają raczej malapropizm nieco roztrzępanego/niedouczonego podmiotu mówiącego, a nie wypracowany poetycki koncept. W eseju *Jak tłumaczyć humor Szekspira?* Barańczak rozróżnia kalambur od malapropizmu, za kryterium przyjmując właśnie celowość⁴²⁵. Błąd kalamburzysty popełniany jest umyślnie przez kogoś, kto panuje nad słowami; malapropizm tymczasem to efekt pomyłki nieświadomionej. Barańczak podział ten stosuje, charakteryzując odmienne typy komizmu u różnych bohaterów Szekspira (Hamlet to kalamburzysta, Podszewka – ofiara malapropizmu). W przypadku twórczości Nasha kalamburzystą jest sam poeta, który zresztą powiedział o sobie, że „umyślnie zmaltretował i sponiewierał każdą znaną regułę gramatyki, prozodii i ortografii znaną człowiekowi”⁴²⁶. Malapropistą jest natomiast kreowany przez niego podmiot liryczny. Wiersz *The Birds* opisujący ptasi reprertuar kończy się wersami:

That's what shepherds listened to in Arcadia

*Before somebody invented radia*⁴²⁷.

Forma *radia* nie istnieje w języku angielskim, ale obecna jest w poetyckim idiomie Nasha, dlatego że doskonale rymuje się z *Arcadia*. Ten rym zaskakuje już na poziomie semantycznym: mityczna kraina szczęścia i radioodbiornik to para anachroniczna i nieadekwatna. Połączenie to zostaje jeszcze bardziej udziwnione przez leksykalny lapsus, a całość rymotwórczego konceptu podkreślona jest ponadto pozycją wersów – na samym końcu

⁴²⁵ S. Barańczak: *Ocalone...*, s. 253 n.

⁴²⁶ Ogden Nash 1902-1971. „Twentieth-Century Literary Criticism”, 2001, vol. 109, s. 354. “[I] intentionally maltreated and man-handled every known rule of grammar, prosody, and spelling” - tłum. własne.

⁴²⁷ O. Nash: *The Birds*. W: Tegoż: *Ogden Nash's Zoo*, s. 48.

utworu.

Tego typu komizm, komizm rymów, daje się również opisać z wykorzystaniem metodologii Jerzego Ziomka. Po pierwsze, oczekujemy od rymu dwóch rzeczy: *explicite* – współbrzmienia, *implicite* – językowej poprawności. To byłby model. Realizacja staje się kontrmodelem, gdy spełnione zostaje tylko jedno z tych oczekiwań, czyli zgodność dźwiękowa. Co więcej, zaburzenie poprawności wydaje się wyższą koniecznością – malapropizm jest potrzebny, żeby zaistniało współbrzmienie. To automatycznie buduje hierarchię – dla Nashowego rymotwórcy zgodność fonetyczna rymowanych wyrazów to cel nadrzędny, do którego czasem trzeba zmierzać za wszelką ceną.

Powtórzmy: malapropizm musiał zaistnieć na poziomie tekstowym. Gdy przejdziemy na poziom procesu twórczego, to oczywiście nie ma mowy o żadnej konieczności – błąd staje się środkiem dającym wyraz conceptowi poety, świadectwem jego *vis comicae*, a nie *indolentiae poeticae*.

Barańczak, tłumacząc przytoczone wersy *The Birds* Nasha, zachowuje komizm poprzez użycie podobnej sztuczki z wykorzystaniem potencjału polskiej fleksji:

*Tego słuchali pasterze w Arkadii,
Gdy nie znalazł świat tranzystorowych radii*⁴²⁸.

Język polski pozwala uniknąć kłopotu, jaki występuje w angielskim. Forma liczby mnogiej rodzaju nijakiego brzmi „radia” (w mianowniku i bierniku), mamy też tak samo brzmiący dopełniacz liczby pojedynczej – wszystko to rymuje się dokładnie z „Arkadia”, czego nie można powiedzieć o angielskim *radios*. Polski wariant mógłby zatem spełniać oba oczekiwania: współbrzmienie i poprawność, przy odpowiedniej inwencji tłumacza, bo wyraz „Arkadii” musiałby przyjąć formę mianownikową. Dzięki więc dogodnym warunkom językowym Barańczak mógł przetłumaczyć oryginalne rymy w sposób całkowicie równobrzmiący. W takim wypadku zatarłby się jednak kontrmodel i zniknął komizm. Tłumacz przeprowadza zatem operację analogiczną wobec wykonanej przez Nasha – nie na poziomie obrazowania ani użytych środków leksykalnych. To dokładnie te same słowa w obu językach. Nie zachodzi w związku z tym nawet żadna istotna substytucja fonetyczna. Analogia ma miejsce na poziomie reguł fleksyjnych, tj. tam, gdzie Nash użył niepoprawnej końcówki -a, zamiast -o, Barańczak popełnia błąd w odmianie. Bardzo rzadko używany

⁴²⁸ O. Nash: *Ptactwo*. W: *W świecie mułów...*, s. 15.

dopełniacz liczby mnogiej od „radio” brzmi „radiów⁴²⁹”, a nie „radii”, natomiast naturalnie brzmiący wariant tego rzeczownika w tej formie powinien brzmieć „radioodbiorników”. Sam fakt użycia wykoślawionej formy gramatycznej „radii” wprowadza pewną dziwność i wzmacnia komizm. Innymi słowy, analogia w wypadku tłumaczenia tego kalamburu polega na tym, że Barańczak gra zasobami, którymi nie dysponował Nash, prowadząc do ekwiwalentnego efektu komicznego.

Nash być może wykazał się jednak większym wyrafinowaniem. Końcówka –a wyznacza (choć coraz rzadziej) w języku angielskim liczbę mnogą dla wyrazów rodzajów nijakiego zapożyczonych z łaciny i greki (np. *forum i fora*), zatem można ten kalambur rozumieć jako nieporadną próbę obejścia problemu poświęcenia poprawności na rzecz współbrzmienia poprzez stworzenie nietypowej liczby mnogiej, oczywiście nieprawidłowej, bo właściwa brzmi *radios*, a łacińska etymologia odsyła do rzeczownika męskiego *radius*, który w *pluralis* nie przyjmuje końcówki –a. Jeśli tak interpretować kalambur Nasha, wtedy analogia Barańczaka wydaje się bliższa, obaj poeci w takim wypadku budowaliby żart na błędnej atrybucji końcówek gramatycznych.

W zakończeniu *The Birds* mieliśmy do czynienia ze specyficzną sytuacją przekładową. Nie zaistniała potrzeba substytucji leksykalnej, co w wypadku zwłaszcza kalamburu stanowi ewenement. Wynikało to z użycia w pozycjach rymowych nazwy własnej pochodzącej z greckiej mitologii oraz słowa o łacińskim rodowodzie, a zatem leksemów spetryfikowanych i językowo uniwersalnych. W przypadku rymowych kalamburów Nash zdecydowanie częściej Barańczak musi mierzyć się z trudniejszymi wyzwaniem.

Poniższy fragment wiersza *No Doctors Today, Thank You* dostarcza problemów zarówno rymotwórczych jak i transkulturacyjnych, obie te przestrzenie zresztą zazębiają się:

Does anybody want any flotsam?

I've gotsam.

Does anybody want any jetsam?

I can getsam.

I can play "Chopsticks" on the Wurlitzer,

I can speak Portuguese like a Berlitzer⁴³⁰.

⁴²⁹ *Słownik poprawnej polszczyzny* pod red. Doroszewskiego zaznacza, że to forma dopuszczalna, choć nieużywana.

⁴³⁰ O. Nash: *No Doctor's Today, Thank You*. W: Tęgoż: *Bed Riddance*, Nowy Jork 1969, s. 122.

Nash wprowadza w pierwszych czterech wersach słownictwo marynistyczne. *Flotsam* i *jetsam* to właściwie antonimy. Pierwsze słowo dotyczy towarów, szpargałów, fragmentów sprzętu, ogólnie: ładunku, który wpadł do morza bez woli załogi, a także unoszących się na powierzchni kawałków wraku po katastrofie. *Jetsam* również oznacza pływające w wodzie przedmioty, ale takie, które załoga specjalnie wyrzuciła z pokładu, np. po to, żeby zmniejszyć balast. Prawo morskie rozgranicza prawo własności *flotsam* i *jetsam*: ten pierwszy rodzaj ładunku należy do właściciela zatopionego statku, niezależnie od znalazcy; drugi natomiast staje się własnością znalazcy.

Wiersz Nasha poświęcony jest euforycznemu stanowi, świetnemu samopoczuciu i wielkiej, bezpretensjonalnej radości życia, która czasem się niektórym przytrafia. W kontekście całego wiersza *flotsam* i *jetsam* byłyby więc przypadkowo odnalezionymi drobnostkami, które dają znalazcy dużo przyjemności. Podmiot liryczny dysponuje nimi (w przypadku *flotsam*) albo może ich dostarczyć (w przypadku *jetsam*). Owo posiadanie i możliwość załatwienia wyrażone są nieortograficznymi rymami *gotsam* i *getsam* (zamiast *got some* i *get some*). Te zmiany mają jedynie graficzny efekt, ponieważ złożenia *got some* i *get some* można pod względem samogłosek i akcentu wymówić tak samo jak *flotsam* i *jetsam* bez pogwałcenia zasad angielskiej wymowy. Barańczak tymczasem w swoim tłumaczeniu decyduje się przypuścić atak właśnie na wymowę:

Ktoś chce się opić barszczem na Montmartrze?

Ja mu dostartrze.

Ktoś chce pływać bezpłatnie na tratwie po Łotwie?

Ja to załotwie⁴³¹.

Różnice i swoboda, jakiej dopuszcza się Barańczak, narzucają się od razu. Tłumacz znajduje się w trudnym położeniu, bo marynistyczne terminy oryginału musiałby przełożyć peryfrastycznie ('pływające szczątki?'), gubiąc rymotwórczy potencjał. Rezygnuje więc całkiem z obrazowania osadzonego w prawie morskim i na jego miejsce wprowadza nazwy własne dużo bardziej nadające się do ciekawego rymowania. Istota obrazu Nasha zostaje przy tym zachowana – jeśli odczytamy *flotsam* and *jetsam* jako metaforę drobnych radości, to *opicie się barszczem* oraz *darmowy rejs tratwą* mieszczą się w tym rejestrze. Rozwiązanie

⁴³¹ O. Nash: *Dzisiaj żadnych wizyt u lekarza, dziękuję bardzo*. W: *W świecie mułów...*, s. 7.

Barańczaka sięga głębiej w strukturę niż ortograficzna gra Nasha. W przypadku pierwszego rymu błąd ortograficzny również występuje, ale, inaczej niż w oryginale, wprowadza on konieczność pomyłki również fonetycznie, w wymowie wyrazu *dostartrze*. W tym hiperwalentnym wobec tekstu Nasha naddaniu środków komizm tworzy ślepa pogoń za hiperdokładnym rymem. Przecież para: *Montmartrze* – *dostarczę* też się rymuje dokładnie, a jednak dla Barańczaka to za mało – on chce nas rozśmieszyć rymem radykalnym, wbrew oczekiwanemu modelowi i rozsądkowi. Zabieg ten nie jest analogiczny wobec pomysłu Nasha, bo wykorzystuje dwie zmiany jednocześnie, podczas gdy w oryginale zaszła tylko jedna. Barańczak w przekładzie tego rymu więcej dodaje niż traci. Podobnie dzieje się w drugiej parze, choć tym razem to nie ortografia wpływa na wymowę, umożliwiając rym, lecz modyfikacja tematu leksykalnego czasownika „załatwić”. Kalambury Barańczaka są widzialne i słyszalne, rymy Nasha w tym wypadku zwracają na siebie uwagę tylko w zapisie graficznym.

W omówionych wersach Barańczak wprowadza nazwy własne w miejsce rzeczowników pospolitych, choć specjalistycznych. Balans w tym wypadku zostaje zachowany, gdyż tłumacz rezygnuje z nazw własnych w kolejnych wersach, w których znalazły się one u Nasha:

*Mogę grać fugi w rytm boogie-woogie na organach, a nawet organkach,
Wyglaszać po portugalsku pogodne pogadanki o pagodach, pagonach, poganach albo
pogankach*⁴³².

Podmiot liryczny u Nasha chwali się, że potrafi grać *Chopsticks* na *Wurlitzerze*. Przywołany utwór muzyczny został omówiony w części poświęconej komizmowi. Wurlitzer z kolei to amerykańska firma specjalizująca się w produkcji organów. Z jej nazwą w wierszu rymuje się słowo *Berlitzer*. Nash tworzy tutaj neologizm – Berlitzer to klient amerykańskiej firmy Berlitz (być może czytelnik wydawanych przez nią podręczników), która zajmuje się nauczaniem języków obcych. Zderzenie tych współbrzmiących słów jest zabawne, ponieważ, po pierwsze, nie brzmią po angielsku; po drugie, rymowanie nazw własnych samo w sobie ma ładunek komiczny, w tym wypadku tym bardziej, że jedna z tych nazw właściwie nie istnieje i została wymyślona przez poetę po to, by się rymowało.

Barańczak udomawia tutaj tekst i od korporacyjnych desygnatów ucieka raz do

⁴³² Tamże.

uogólnienia, a drugi raz do konkretyzacji. Mamy u niego niekonkretne organy i organki (i podobnie jak u Nasha pogwałcenie *decorum*; tam grano banalne *Chopsticks* na monumentalnym Wurlitzerze; tutaj fugę gra się nie dość, że w rytmie boogie-woogie, to jeszcze na organkach), ale za to wyraźnie zarysowaną tematykę rozmów po portugalsku. Rym Barańczaka *organkach* – *pogankach* także narusza *decorum*. Z technicznego punktu widzenia nie ma tutaj co podziwiać – to dokładny rym żeński bez ekstrawagancji. Zgrzyta on komicznie za to na poziomie semantycznym. Untermeyer pisał, że Nash rymował wyrazy, między którymi nigdy wcześniej nie było żadnego związku, i miało go nie być już nigdy później⁴³³. W tym wypadku opis ten pasuje również do tłumacza. Można przypuszczać, że połączenie *organków* z *pogankami* nie wystąpiło w polskiej poezji przed powstaniem przytoczonego przekładu ani też po nim. Potencjalna jednorazowość rymu również buduje komizm. Wydaje się, że dla Barańczaka to wciąż za mało. Przekład zostaje u niego rozszerzony przed dodatkowe elementy poetyckie, następuje popisowa amplifikująca tekst aliteracja. Być może w ten sposób tłumacz próbuje zrównoważyć zauważalny w przekładzie brak obcości, którą Nash wprowadził używając niemieckobrzmiących rzeczowników. Nienaturalność aliteracji byłaby więc analogiczna wobec językowej egzotyki nazw własnych użytych w dla stworzenia zabawnego rymu w oryginale.

Zniekształcenia wyrazów w pozycjach rymowych w całym dorobku Nasha można wskazywać w nieskończoność. Barańczak nie zawsze oddaje je za pomocą bliźniaczych bądź podobnych rozwiązań. Czasem zamiast malapropicznego komizmu stawia na zupełnie zgodny z normami językowymi kunszt. Tak dzieje się w wierszu *The Wasp/Osa*

The wasp and all his numerous family
I look upon as a major calamity.
He throws open his nest with prodigality,
*But I distrust his waspitality*⁴³⁴.

Osie, gdy siądzie ci na nosie,
zbyt długo nie przypatruj no się.
Gdy zaś ostentacyjnie otworzy na oścież
*Gniazdo, z tej gościnności ostrożnie się dość ciesz*⁴³⁵.

⁴³³ L. Untermeyer: *Introduction*. W: Tegoż (red.): *The Pocket Book of Ogden Nash*, Nowy Jork 1962, s. XX.

⁴³⁴ O. Nash: *The Wasp*. W: Tegoż: *The Pocket book...*, s. 162.

Nash po swojemu demoluje wyrazy. *Calamity* transformuje w *calamity* oczywiście pod presją rymu. Następnie jako rym do wyrazu *prodigality* ('rozrzutność') tworzy neologizm *waspitality*, który stanowi najważniejszy wyraz wiersza. Brzmi on bardzo podobnie do *hospitality* ('gościnność'), ale w kontekście całego utworu okazuje się raczej jego antonimem – osy szerokim gestem otwierają gniazdo po to, by za pomocą żadeł zrobić krzywdę. Tłumacz tym razem zamiast odpowiedzieć równoważnymi przekształceniami, decyduje się na zastosowanie pomysłowych rymów składanych, brzmieniowo niemal tautologicznych: *nosie – no się, oścież – dość ciesz*. Gościnność też pojawia się w jego wersji i chociaż możliwość przekodowania kalamburu Nasha na język zdaje się oczywista (słowo 'gościnność' przekształcone w 'gościnność' zawiera w sobie „osy” w dopełniaczu, tak jak *hospitality* przerobione na *waspitality* mieści w sobie *wasp*), to tłumacz, być może uznawszy, że to rozwiązanie za mało wyraziste, angielskie zabawne łamańce zastępuje dziwaczными, ale jednak złożonymi zgodnie z prawem sztuki rymami.

Rymy jako problem translatorski to fascynująca kwestia, która na pewno zasługuje na osobne omówienie. To, czy poeta decyduje się na rymy, uzależnione jest od trendu panującego w danej epoce literackiej. Druga połowa XX wieku to zmierzch wielowiekowej tradycji poezji rymowanej. Jeśli współcześnie poeci decydują się wiązać swoje wersy w ten sposób, wynika to ze świadomej decyzji. Zarówno Barańczak-poeta jak i Nash tak właśnie postanowili. Może dlatego wiersze Amerykanina wydały się polskiemu tłumaczowi tak interesującym zagadnieniem translatorskim.

Jedni poeci używają rymów dokładnych, inni lubią posługiwać się niebanalnymi rymami egzotycznymi i kalamburami. Podobnie tłumacze. Barańczak nigdy nie powściągał swego rymotwórczego talentu w próbach translatorskich po to, by dopasować się do anglojęzycznych pisarzy nie aż tak jak on kunsztownych (Robert Frost był jednym z nich). Z Ogdenem Nashem mógł przystąpić do pojedynku na rymy, rzecz jasna odbywającego się ponad czasem, niczym współcześni raperzy, którzy popisują się umiejętnością rymowania w improwizowanych potyczkach. Można powiedzieć, że w przypadku twórczości Ogdena Nasha rym funkcjonuje jako kluczowe zadanie translatorskie, ponieważ właśnie ta poetycka kategoria stanowi jeden z głównych wyznaczników dykcji poetyckiej Nasha, która – zgodnie

⁴³⁵ O. Nash: *Osa*. W: *W świecie mułów...*, s. 34.

ze słowami Untermeyera – łączy w sobie językowe eksperymentatorstwo, społeczną obserwację i wielki ładunek komizmu. Nietuzinkowe rymy, które Ogden Nash układał, dają temu połączeniu wyraz – to w nich w dużej mierze widać (i słyszać) lingwistyczne innowacje, w nich realizuje się komizm i wreszcie to one wzmacniają absurdalno-refleksyjny przekaz tej poezji. Jak zostało wykazane, Barańczak w przeróżny sposób podchodzi do wspomnianego pojedynku. Czasem stosuje rymowe rozwiązania hiperwalentne, które automatycznie wzmacniają komiczną siłę tekstów oryginalnych; czasem próbuje kopiować pomysły Nasha, a zdarza mu się również wykonywać unik, wprowadzając innego typu pomysły, analogiczne wobec oryginalnych w tym sensie, że oddają komizm pierwowzoru, choć za pomocą odmiennych środków. Dzieje się tak też, gdy Barańczak popisuje się w przekładzie rymami łamanymi (przerzutniowymi), które nie mają źródła w tłumaczonych tekstach, a wręcz w ogóle nie pojawiają się w twórczości Ogdena Nasha. Tłumacz łamie rymy w czterech miejscach, między innymi w przekładzie wiersza *The Turkey/Indyk*:

*There is nothing more perky
Than a masculine turkey.
When he struts he struts
With no ifs or buts.
When his face is apoplectic
His harem grows hectic,
And when he gobbles
Their universe wobbles.*⁴³⁶

Przekład Barańczaka w typowy dla siebie sposób poszerza obrazowanie, zwiększa liczbę użytych rekwizytów – te chwytły zostały omówione wcześniej na przykładzie innych wierszy. Tutaj szczególnie ciekawe ze względu na rym łamany są dwa ostatnie wersy:

*I dopiero, gdy znowu słyszą lube gulgo-
Tanie, indyczki oddychają z ulgą.*⁴³⁷

Za pomocą wyrafinowanego zabiegu rymotwórczego tłumacz próbuje oddać eufoniczny i niepoważny rym *gobbles – wobbles*. Ta para u Nasha to wtórny środek dźwiękonaśladowczy

⁴³⁶ O. Nash: *The Turkey*. W: Tegoż: *Ogden Nash's Zoo*, s. 18.

⁴³⁷ O. Nash: *Indyk*. W: *W świecie mułów...*, s. 45.

oddający gulgotanie indyka, pierwotnie jednak do tego zwierzęcia nie odnoszący się. *To gobble* znaczy ‘połykać’, ‘pożerać’ (zatem także w tym wyjściowym sensie ma onomatopieczny walor), *to wobble* zaś oznacza ‘ruszać się’, ‘drżeć’. Niał są to więc wyrazy związane z drobiem, ale w wierszu o indyku odpowiednio rozmieszczone naśladują indyczą mowę. Barańczak decyduje się na onomatopcję wyrażoną czytelnym wyrazem dźwiękonaśladowczym: *gulgotanie*. Jednak także on nie idzie na łatwiznę i łamie ten wyraz przerzutnią. Znowu „ulega” tyranii tworzenia komicznych rymów, ale tym razem chodzi nie tylko o to. Para *gulgo – ulgą* powtarza efekt Nasha, a więc naśladowanie gulgotania, w sposób znacznie bardziej sugestywny niż robiłby to wyraz *gulgotanie* z jego gramatycznym formantem oznaczającym czynność. Sztuczka, którą wybiera Barańczak, mimo że nieobecna w technicznym repertuarze Nasha, okazuje się środkiem analogicznym, ponieważ wywiera ten sam poetycki efekt, za cenę, trzeba to przyznać, płynności rytmu.

Trudno powstrzymać się przed demonstracją przekładu, w której Barańczak łączy rym łamany ze składanym. Wiersz *The Eel/Węgorz*:

I don't mind eels

Except as meals.

*And the way they feels*⁴³⁸.

Choć nie mam nic przeciw węgo-

*Rzowi, j e ś ć nie chce mi się go*⁴³⁹.

Nash operuje monorymem na przestrzeni trzech wersów, z tym że zakończenie ostatniego z nich wymusza błąd gramatyczny celem zachowania pełnego rymu. Ten wiersz zresztą za pomocą owej koniugacyjnej „pomyłki” koresponduje z innym dziełem Nasha, wspomnianym wcześniej *A Brief Guide to Rhyming*, w którym poeta ubolewa nad opłakanymi dla twórcy konsekwencjami językowej reguły, która w czasie *simple present* każe stawiać -s na końcu czasowników w 3. osobie liczby pojedynczej, choć pojedyncze rzeczowniki na -s się nie kończą; i odwrotnie: czasownik w 3. osobie liczby mnogiej nie ma -s, a tymczasem właśnie ta litera wyznacza pluralne rzeczowniki. Wiersz o węgorzu ilustruje ten problem i rozwiązuje go w sposób dla Nasha charakterystyczny – poprzez zignorowanie normy. To, jak uważa Jerzy

⁴³⁸ O. Nash: *The Eel*. W: Tegoż: *Ogden Nash's Zoo*, s. 29.

⁴³⁹ O. Nash: *Węgorz*. W: *W świecie mułów...*, s. 71.

Ziomek, jedna z dróg ku komizmowi⁴⁴⁰.

Barańczak proponuje przekład dwuwersowy, czyli wbrew typowej dla siebie amplifikacyjnej tendencji, rezygnując tym razem z gry z gramatyką. Technicznie rzecz przedstawia się bardzo kunsztownie poprzez wspomniane połączenie łamania ze składaniem. Analogia przebiega tutaj jednak na poziomie semantycznym. Nash pisze o tym, że nie lubi węgorka jako posiłku oraz tego, jaki jest w dotyku (w domyśle: nieprzyjemny). U Barańczaka dowiadujemy się bezpośrednio o niechęci podmiotu lirycznego do wątpliwych walorów smakowych. Nie ma ani słowa o śliskiej fakturze ryby. Tę kwestię wydaje się załatwiać dość „obślizgły” rym *węgo – się go*. Użycie nosowej samogłoski akcentowanej (i z akcentem mocniejszym niż naturalny, ponieważ wydobyć współbrzmienia z tego rymu wymaga silniejszego podkreślenia akcentowanej sylaby) oddaje nieprzyjemną lepkość i galaretowatość węgorka.

W tym wypadku rym staje się nośnikiem znaczeniowym tłumaczenia. Zachodzi substytucja nie tylko fonetyczna, ale także semantyczna. Barańczak przeprowadza wyrafinowaną, wielopoziomową, artystyczną analogię. W wierszu, podkreślmy, o węgorku. Zastanawia fakt, że Ogden Nash nadnaturalnie utalentowany rymotwórca, nie stosował rymów łamanych, które – co zresztą udowadnia Barańczak – idealnie wkomponowałyby się w jego twórczość. W *A Brief Guide to Rhyming* złości się na słowo *orange*, że nie da się w angielskim znaleźć do niego rymu, a to właśnie łamanie wyrazów mogłoby przyjść z pomocą. Wątek ten nie pojawia się tu przypadkowo, łączy on bowiem Nasha bezpośrednio z Hofstadterem. W *Le Ton Beau de Marot* autor wspomina swoje spotkanie z Tomem Lehrerem, błyskotliwym amerykańskim piosenkarzem, autorem tekstów i matematykiem, który postanowił problem pomarańczy rozwiązać. Zrobił to tak⁴⁴¹:

Eating an orange

while making love

Makes for bizzare enj-

oyment therof.

Być może Ogdena Nasha ucieszyłby taki pomysł. Można też przypuszczać, że dość oczywisty wydałby się Barańczakowi, który w swoim artystycznym życiu złamał niejednym rym. Ten zabieg, stosowany w przekładach Nasha, stanowi echo formalnego (ale i semantycznego)

⁴⁴⁰ J. Ziomek, *Komizm*, s. 22.

⁴⁴¹ D. Hofstadter: *Le Ton Beau...*, s. 132 nn.

wyznacznika poetyki Barańczaka, jakim jest częste stosowanie przerzutni. Joanna Dembińska-Pawelec pisze o tym składniowym środku: „Efekt owego *wymykania się* formie uzyskuje Barańczak wskutek rozuszczenia czy wręcz rozmijania porządku wersu i strofy z porządkiem składni i języka (...). Naczelnym chwytem poetyckiej destrukcji formy staje się przerzutnia, tak wszechwładnie panująca w jego wierszach. Jest to jednak destrukcja pozorna i złudna, wytwarzana wyłącznie w porządku języka, podczas gdy porządek formy pozostaje niewzruszony⁴⁴²”. Reguła ta znajduje zastosowanie także w przekładach, nie tylko poezji Ogdena Nasha, ale to właśnie w niej przerzutnia łamie często nie tylko zdanie, ale również pojedynczy wyraz. Dembińska-Pawelec cytuje dalej słowa Tomas Venclovy o przerzutniach w tomie *Chirurgiczna precyzja*: „Odbywa się tu nieprzerwana gra między przypadkiem a regularnością. Wyrazem tego są przerzutnie, ucieleśniające konflikt swobodnej składni ze ścisłą siatką metryczną; czasem nawet słowo nie mieści się w linijce, przelewa się poza jej brzegi, ale nigdy nie zaniedbuje obowiązku rymowania”⁴⁴³. Przekłady Nasha stanowią świadectwo faktu, że przerzutnia u Barańczaka nigdy nie jest wrogiem rymu i nigdy nie zagraża „niewzruszonemu porządkowi formy”.

Składanie i łamanie rymów to nie jedyne środki, z których Barańczak korzysta tłumacząc Nasha, a których próżno szukać u Amerykanina. Polski tłumacz często i konsekwentnie sięga do określonego rodzaju archaizacji fleksyjnej. Spotkaliśmy się już z nią w wierszach *Pies* i *Melon*:

Pies jest stworzeniem uczuciowem oraz Pies mokry jest najuczuciowszem.

Trzy identyczne rozciąć kindżalem: / jeden ucieszy wnętrzem dojrzałem.

Dużo bym częściej nabywał melon / gdybym nim nie był tak onieśmielon.

Praktyczny wymiar użycia archaizacji tego typu został omówiony przy okazji analizy tłumaczenia wiersza o psie. Tutaj należy dodać, że Barańczak, choć używa tego środka często, to nie przesadza, zatem nie pozostawia czytelnika z poczuciem nadmiaru. To jeszcze jeden sposób na przekładanie rymowych pomysłów Nasha za pomocą analogii, którą umożliwia

⁴⁴² J. Dembińska-Pawelec, „Poezja jest sztuką rytmu”. *O świadomości rytmu w poezji polskiej dwudziestego wieku*, Katowice 2010, s. 423.

⁴⁴³ T. Venclova, O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka, „Zeszyty literackie” 1/1999, s. 165.

gramatyka języka polskiego. Barańczak korzysta z tego, co ma do dyspozycji, a czym nie mógł posłużyć się Nash ograniczony morfologią języka angielskiego. W każdej innej sytuacji używanie przestarzałych końcówek odebrać by można jako pretensjonalne, jednak w językowym uniwersum Nasha/Barańczaka te dziwaczne formy nie rażą, lecz wzmacniają komizm, doskonale wpisując się w poetycki idiom, który Barańczak wypracował dla tłumaczeń tej nietypowej twórczości. Nietypowa twórczość domaga się nietypowych środków.

Przykłady rymów-kalamburów/malapropizmów Nasha i twórcze pomysły na ich przekład u Barańczaka można mnożyć bez końca i zajęcie to byłoby na pewno dużo przyjemniejsze niż dotykanie węgorka. W tym podrozdziale chodziło o przedstawienie rymu jako osobnego problemu translatoologicznego, który wymaga niezależnego analitycznego rozważenia, stanowiąc jeden z wyznaczników poetyckiego stylu. W przypadku Nasha rym można uznać za dominantę semantyczną i najważniejszy budulec komizmu. „Dyktatura rymu”, jak wcześniej została nazwana skłonność do podporządkowywania wszystkiego, nawet gramatyki, rymowej eufonii, jest oczywiście dyktaturą świadomie przyjętą jako narzędzie służące do rozśmieszania odbiorcy. Barańczak tej dyktatury jest świadomy i sam z chęcią jej się poddaje nawet tam, gdzie nie musi, na przykład w tłumaczeniu wiersza *Kangaroo/Kangur*, w którym dąży do osiągnięcia rymów dokładnych, mimo że dla zachowania współbrzmienia jest to zupełnie zbędne. Barańczak ponownie łamie przerzutnią słowa, ale tym razem tylko graficznie, oddzielając jedynie spółgłoski od reszty wyrazu, co wpływa na zapis, ale nie akcentowanie, chyba że wiersz zostanie odpowiednio – tj. nienaturalnie i komicznie – odczytany:

*W zoo – rzadko bywa kangur
Bumerangiem z ręki gangu r-
Ażon i przez ów bumeran-
G uśmiercan, a przez gang zżeran⁴⁴⁴.*

*O kangaroo, o kangaroo
be grateful that you're in the zoo,
and not transmuted by a boomerang*

⁴⁴⁴ O. Nash: *Kangur*. W: *W świecie mułów...*, s. 50.

*into zestful tangy kangaroo meringue*⁴⁴⁵.

Barańczak jako tłumacz zdaje sobie sprawę, że Nash stworzył poetycki świat, w którym tego typu ekscesy są mile widziane, a nawet więcej: tworzą tego świata spoiwo. Pozwala mu to wprowadzać swoje własne, innowacyjne rozwiązania, jak w *Kangurze*, tj. nawet w miejscach, gdzie sam Nash aż tak z rymami nie eksperymentuje.

Wspomniany Tom Lehrer, zapytany przez Hofstadtera skąd czerpie tak mądre pomysły na piosenki, przyznał, że bierze się to z ograniczeń, jakie nakładają na niego rymy⁴⁴⁶. To właśnie ograniczenia motywują jego umysł do szukania oryginalnych połączeń między obrazami determinowanymi przez dane pary rymowe. Innymi słowy, rymy pobudzają kreatywność. Lehrer podaje przykład *toothpaste* i *industrial waste*, rymu wykorzystanego w piosence pt. *Pollution*:

*Pollution, pollution, you can use the latest toothpaste,
And then rinse your mouth – with industrial waste*⁴⁴⁷.

Autor tych wersów przyznaje, że bez kajdan nałożonych przez rym nigdy nie przyszedłby mu do głowy taki obraz. Nazywa rymy – jak przypomina Hofstadter – wręcz zewnętrznym pomocnikiem (“He was being given a free assists, so to speak, by an invisible and friendly genie quite external to himself”⁴⁴⁸). Zdaniem Hofstadtera to właśnie owe kajdany ułatwiają stworzenie mentalnego połączenia między dwiema kategoriami i wyrażenia go we właściwy sposób („to word it well”)⁴⁴⁹. Idąc za tym rozumowaniem można powiedzieć, że związanie umysłu poprzez ograniczony rymami językowy rejestr pozwala z relacji między dwoma pojęciami wydobyć poezję, tj. skondensować pewną myśl lub refleksję za pomocą obrazu mieszczącego się w dwóch rymowanych wersach wskazujących na jakiś logiczny związek między współbrzmiącymi wyrazami, czasem bardzo zaskakujący. To byłby potężny argument za rymowaną poezją, nie tylko humorystyczną.

Pozostając w kręgu znajomych Hofstadtera można powyższe rozważania podsumować

⁴⁴⁵ O. Nash: *Kangaroo*. W: Tegoż: *Ogden Nash's Zoo*, s. 74.

⁴⁴⁶ D. Hofstadter: *Le Ton Beau...*, s. 132 n.

⁴⁴⁷ „Zanieczyszczenie – możesz mieć świetną szczoteczkę,
a potem usta wypłukać – fabrycznym ścieczkiem” – tłum. własne. Tamże.

⁴⁴⁸ „[Lehrer] otrzymał darmową pomoc, jeśli można tak powiedzieć, od niewidzialnego i przyjaznego chochlika, zupełnie wobec niego zewnętrznego” – tłum. własne. Tamże.

⁴⁴⁹ Tamże, s. 133.

zakończeniem wiersza autorstwa Jamesa Falena, jednego z tłumaczy *Eugeniusza Oniegina*:

Structures, strictures, though they bind,

*Strangely liberate the mind*⁴⁵⁰.

Te dwa wersy streszczają właściwie całą translatologię Douglasa Hofstadtera, a także program poetycki Stanisława Barańczaka, który pisał, że „poezja zaczyna się tam, gdzie chęć wypowiedzi zderza się z ograniczeniem”⁴⁵¹. Otwierają także dyskusję na temat sposobu działania umysłu. Ogden Nash budował swoje wiersze i swoje żarty na szlakach wyznaczanych przez rymy. Poglądy na temat współbrzmień prezentowane przez Hofstadtera, Lehrera i Falena tłumaczą mechanizmy rządzące poezją komiczną i nonsensowną – absurdalne skojarzenia i koncepty wynikają czasem z wycieczek kreatywności tłumacza ukierunkowanych przez niebanalne i często zabawne same w sobie połączenia rymowe. Słodką niewola rymotwórcy wydobywa z niego znakomitego poetę. Barańczak jako twórca rozumiejący rolę rymu w poezji, a także rolę śmiechu w życiu i sztuce, poprzez wykorzystanie swoich warsztatowych umiejętności w połączeniu z własnym poczuciem humoru, kongenialnie poradził sobie z wymagającym problemem przekładu rymów-kalamburów pełniących w tym wypadku rolę wyznacznika poetyckości tekstu. Rezultaty jego pracy nad przekładem rymów Nasha pokazują też kreatywny potencjał tkwiący w analogii rozumianej jako stosowanie środków warsztatowych nietożsamyh, lecz pozostających w odległym nawet związku z użytymi w oryginalnym tekście, by osiągnąć zbliżony efekt semantyczny.

7.5. Rozprawa z egzystencją

Cytowany na początku rozdziału Louis Untermeyer powiedział, że Nash łączy w sobie trzy persony: innowatora, filozofa i humorystę. W tym samym tekście nieco dalej wprowadza hierarchię: “Nash the rhyming clown may win us first, but it is Nash the laughing philosopher who holds us longest”⁴⁵². Trudno nie zgodzić się z tym stwierdzeniem. Nash jest poetą najobficiej reprezentowanym w *Fioletowej krowie*, ułożonej przez Barańczaka antologii

⁴⁵⁰ D. Hofstadter: *Le Ton Beau...*, s. 272.

“Szyki i szykany są niczym okowy,
a jednak dziwnie otwierają głowy.” – tłum. własne.

⁴⁵¹ S. Barańczak, *Tablica z Maconodo*, Londyn 1990, s. 224.

⁴⁵² „Na początku może nas uwieść Nash-rymujący klaun, ale to z Nashem-śmiejącym się filozofem zostajemy najdłużej” – tłum. własne, L. Untermeyer: *Introduction*, s. XXI.

anglojęzycznej poezji absurdalnej. Wydaje się, że także Nasha dotyczy słynna definicja sformułowana przez Barańczaka we wstępie do tej książki: „nonsensista to śmieszniejszy poeta metafizyczny”⁴⁵³. Adam Poprawa z kolei nazywa go poetą od „rozprawy z egzystencją” „zagadującym bezsens świata”⁴⁵⁴. Bo taki właśnie Nash jest: mieszczański mędrzec obserwujący absurdy świata i słabości oraz wady zamieszkujących go ludzi (a także wybitny zoolog), ale patrzący na to wszystko z gorzką pobłażliwością spod maski poety-naiwnego, którą zasłania się w wielu swoich wierszach. Ewa Rajewska cytuje poetę, który w wywiadzie przyznał, że „specjalizuje się w pomniejszych idiotyzmach, popełnianych przez ludzkość”⁴⁵⁵. Z takich idiotyzmów składa się ludzka codzienność, a Nash swoją poezją owej codzienności nadaje bardzo wysoką rangę nie mimo komizmu, ale poprzez komizm właśnie. Ma bowiem rację Rajewska pisząc, że to w szczerych wybuchach śmiechu rodzimy się ku prawdzie⁴⁵⁶. Barańczak, który rozumiał, że poezja nonsensu polega na zaspokajaniu „potrzeby wzięcia odwetu na samym istnieniu”⁴⁵⁷, doskonale odczytał też, o co chodziło Nashowi. 111 wierszy poety, które przeniósł do języka polskiego, to nie tylko 111 wybuchów śmiechu i setki doskonałych rymów, lecz przede wszystkim zbiór mądrości o nas samych.

Reasumując, polski poeta przekładając Nasha udowodnił, że Hofstadter miał rację: poczucie humoru to konieczna cecha tłumacza. Barańczak ocalił w przekładzie zarówno rymy jak i mądry komizm Nasha, wzbogacając jego utwory o swoje pomysły, czasem znacznie je rozbudowując poprzez dodanie poetyckich rekwizytów, a często także wersów. Nadrzędnym celem było jednak tłumaczenie, które rozśmieszyłoby czytelników co najmniej tak samo jak wiersze oryginalne. Joanna Roszak, by opisać te przekłady, przywołuje kategorie Witkacego: „na-dudka-wystrychizm” i „małpizm”. Bardzo też celnie określa polskiego tłumacza mianem „asa w rękawie Nasha”, dodając, że te „zawody” wygrywają wspólnie. Pozostaje zgodzić się z badaczką: pojedynek Stanisław Barańczak *versus* Ogden Nash okazuje się ostatecznie poetyckim sojuszem pod flagą komizmu i nonsensu⁴⁵⁸.

W dobiegającym tu końca rozdziale zostały przedstawione różne aspekty działania komizmu w poezji i problemy, jakie rodzi on w translacji. Przeprowadzono próbę zastosowania kognitywnych narzędzi badawczych dla analizy komizmu w poezji „niepoważnej”, co jest zajęciem niebezpiecznym, dlatego że automatycznie powoduje, że

⁴⁵³ S. Barańczak: *Fioletowa krowa*, s. 20 n.

⁴⁵⁴ A. Poprawa: *Śmieszniejszy poeta antropologiczny*. „Książki w Tygodniku”, dodatek do „Tygodnika Powszechnego”, nr 34/2007.

⁴⁵⁵ Za: E. Rajewska: *Ogdena Nasha* Świat: Przewodnik dla początkujących. W: O. Nash: *W świecie...*, s. 166.

⁴⁵⁶ Tamże.

⁴⁵⁷ S. Barańczak: *Fioletowa krowa*, s. 20.

⁴⁵⁸ J. Roszak, *Sprawdzian języka i wyobraźni (Barańczak przekłada Seussa i Nasha)*, „Topos”, 1-2/2008 (98-99), s. 85.

najśmieszniejszy żart, rozłożony na czynniki pierwsze, na *ur-jokes*, przestaje śmieszyć. Była to jednak cena, jaką należało zapłacić w pogoni za pełniejszym zrozumieniem działania komizmu w przekładzie. Pogoń tę należy już zakończyć, mając na uwadze przestrożę Nasha:

Here's a good rule of thumb:

*Too clever is dumb*⁴⁵⁹.

Reguła prosta, że aż osłupia:

*Kto się wymądrza, ten się wygłupia*⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ O. Nash: *Reflection on Ingenuity*. W: Tegoż: *The Pocket Book...*, s. 90.

⁴⁶⁰ O. Nash: *Refleksja na temat wynalazczości ludzkiego umysłu*. W: *W świecie mułów...*, s. 146.

7.6. ANEKS

Teksty omówione w podrozdziałach „7.2. Żart pierwotny” oraz „7.4. Rymy”:

Ogden Nash, *Piano Tuner, Untune me that Tune*⁴⁶¹

I regret that before people can be reformed they have to be sinners.
And that before you have pianists in the family you have to have beginners.
When it comes to beginners' music I am not enthusic,
And when listening to something called "An Evening in my Doll House" or "The Bee and the Clover"
Why I'd like just once to hear it played all the way through instead of that hard part near the end over and over.
Have you noticed about little fingers?
When they hit a sour note, they lingers.
And another thing about little fingers, they are always strawberry-jammed or cranberry-jellied-y,
And 'Chopsticks' is their favourite melody,
And if there is one man who I hope his dentist was a sadist and all his teeth were brittle ones,
It is he who invented 'Chopsticks' for the little ones.
My good wishes are less than frugal
For him who started the little ones going boogie-woogal,
But for him who started the little ones picking out 'Chopsticks' on the ivories
Well I wish him a thousand harems of a thousand wives apiece, and a thousand little ones by each wife, and
each little one playing 'Chopsticks' twenty four hours a day in all the nurseries of all his harems, or wiveries.

Ogden Nash, przeł. S. Barańczak, *Stroicielu, rozstrój ten fortepian do końca, bo dostanę rozstroju nerwowego*⁴⁶²

Mam żal do Opatrzności za to, że wstępować na drogę poprawy można tylko, jeśli się wpierw było grzesznikiem,
I że można mieć muzyka w rodzinie tylko, jeśli ten muzyk był w swoim czasie początkującym muzykiem.
Wśród początkujących muzyków zwłaszcza zaś początkujący pianiści
Wzbudzają we mnie sporo nienawiści.
Ostatecznie mogę nawet słuchać utworów pt. ” Wieczór w domku dla lalek” albo ” Bzyk, bzyk, dzieci, pszczołka leci”,
Ale słuchać zagranych chociaż raz od początku do końca, a nie tylko to trudne miejsce pod koniec powtarzane po raz dwudziesty trzeci !
Zauważyliście państwo, jaką szczególną właściwość mają malutkie paluszki, zwłaszcza przy ćwiczeniu pasaży i gam?

⁴⁶¹ O. Nash: *Pocket book...*, s. 15.

⁴⁶² O. Nash: *W świecie mułów...*, s. 107.

Jeśli raz trafią w zły klawisz, to potem już zawsze trafiają w ten sam,
Inna ciekawostka przyrodnicza w zakresie małych paluszków, to fakt, że zawsze się lepią od czekoladek,
galaretek i innych szarlotek,
A melodia, przy której graniu najbardziej lubią się lepić, to, oczywiście, „Włazł kotek na płotek”.
I jeśli jest ktoś na świecie, komu szczerze życzę kompletu dziurawych zębów plus dentysty – sadysty z zasady
nie uznającego znieczulenia,
To jest nim osobnik, który skomponował „Włazł kotek na płotek” na użytek młodego pokolenia.
Spis moich życzeń wszelkiej pomyślności z pewnością nie jest zbyt długi,
Również w przypadku złoczyńcy, który podsunął malcom pomysł grania boogie-woogie ,
Ale tobie, któryś popchnął miliony maluchów do brzdąkania „Włazł kotek” myśląc, że tym je oraz nas zabawisz,
Ha, tobie życzę, żebyś miał tysiąc haremów, w każdym haremie tysiąc zon, z każdej żony tysiąc rozkosznych
maleństw, i aby każde maleństwo grało ci „Włazł kotek na płotek” przez dwadzieścia cztery godziny na dobę,
przy każdym wykonaniu uderzając w ściśle wyznaczonym miejscu zawsze w ten sam zły klawisz.

Ogden Nash, *A Brief Guide to Rhyming or How Be the Little Busy Doth?*⁴⁶³

English is a language than which none is sublimer,
But it presents certain difficulties for the rhymers.
There are no rhymes for orange or silver
Unless liberties you pilfer.
I was once slapped by a young lady named Miss Goringe,
And the only reason I was looking at her that way, she represented a rhyme for orange.
I suggest that some painter do a tormented mural
On the perversity of the English plural,
Because perhaps the rhymers' greatest distress
Is caused by the letter *s*.
Oh, what a tangled web the early grammarians spun!
The singular verb has an *s* and the singular noun has none.
The rhymers notes this fact and ponders without success on it,
And moves on to find that his plural verb has dropped the *s* and his plural noun has grown an *s* on it.
Many a budding poet has abandoned his career
Unable to overcome this problem: that while the ear hears, the ears hear.
Yet he might have had the most splendid of careers
If only the *s*'s came out even and he could tell us what his ears hear.
However, I am happy to say that out from the bottom of this Pandora's box there flew a butterfly, not a moth,

⁴⁶³ O. Nash: *Pocket book*..., s. 190.

The darling, four-letter word d-o-t-h, which is pronounced duth, although here we pronounce it doth.
Pronounce? Let jubilant rhymers pronounce it loud and clear,
Because when they can't sing that their ear hear they can legitimately sing that their ear doth hear.

Ogden Nash, przeł. S. Barańczak, *Sztuka rymotwórcza: krótki kurs dla początkujących*⁴⁶⁴

Angielski jest językiem nieporównanie melodyjniejszym i zarazem łatwiejszym do zrozumienia niż np. ten,
którym posługują się Turcy,
Sprawia jednakże kłopot rymotwórcy.
Nie ma w nim rymów do słów takich jak *orange* (pomarańczowy) czy *silver* (srebrny),
Chyba żeby się uciec do jakiegoś neologizmu, który rani swoją sztucznością, jakby ktoś wbijał nam tępy nóż w
punkt podpiątożebrny.
Zostałem raz spoliczkowany przez młodą damę nazwiskiem Miss Goringe,
Mimo iż jedynym powodem, dla którego przyglądałem się jej w ten sposób, był fakt, że stanowiła piękny, pełny
rym do *orange*.
Gdzież rzeźbiarz, który stworzy posąg wijącego się w udręce mimoga?
Tylko tak można unaocznić efekty tortur, jakim poddaje nas ta sadystka, angielska liczba mnoga.
Za cóż nas tak pokarał perwersyjny wynalzca gramatyki, prawdopodobnie jakiś złowieszczy mnich w
średniowiecznej opończy?
Czasownik w trzeciej osobie liczby pojedynczej kończy się na -s, podczas gdy rzeczownik w liczbie pojedynczej
wcale na -s się nie kończy!
Rymotwórca, rażony tym jak obuchem, na próżno skrzykuje na pomoc pomysłów całe hufce,
Bo natychmiast dostaje w drugie ucho drugim obuchem: w liczbie mnogiej czasownikowi odpada jego -s, za to
-s wyrasta nagle rzeczownikowi w końcówce!
Niejedna już obiecująca kariera obracał się wniwecz, gdy młodego poetę beznadzieja wciągała w swój wir:
Jak można pogodzić fakt, że „ucho słyszy” to *the ear hears*, z faktem, że „uszy słyszą” to, przeciwnie, *the ears hear*?
Pomyśleć tylko, jak owocnie mógłby kontynuować też karierę tenże poeta, dzierżący czy to apollinijską lirę, czy
to bakchiczny tyrs,
Gdyby tylko końcówki dogadały się ze sobą i liryk mógł nam wyjawić, co w danej chwili jego *ears hears*!
Miło mi jest jednak podkreślić, że mimo wszystko z dna tej puszkii Pandory wyrasta jak z doniczki kojący aloes
W postaci bezcennego słówka *does*, które oczywiście wymawia się *daz*, ale wyjątkowo z uwagi na rym
wymówmy jej, jak się pisze, czyli *does*.
Wymówmy? Raczej wznieśmy pieśń chwały, szerząc w krąg jego rozgłos i mir,
Albowiem, choć rymotwórca nie jest w stanie wyśpiewać nam, co też jego *ear hear*, wolno mu zawsze w sposób
najzupełniej legalny wyśpiewywać, co też mianowicie jego *ear does hear*.

⁴⁶⁴ O. Nash: *W świecie mułów...*, s. 149.

ZAKOŃCZENIE

Lektura przekładów Barańczaka nie pozostawia czytelnikowi innej możliwości niż przystanie na tezę Moniki Kaczorowskiej: tłumacz narzuca przekładanym tekstom swoją osobowość poetycką. Barańczak nie stylizuje swojej dykcji tak, by brzmieć jak Frost lub Nash. Prymat jego indywidualnego stylu jest niezaprzeczalny, nawet gdy mowa o poetach tak różnych jak omówieni w tej pracy. Barańczak jednak nie „spłaszcza” ich artystycznego głosu. Bezbłędne rozpoznanie dominant semantycznych w ich utworach oraz ekwiwalentne ich oddanie w języku polskim powodują, że różnice między oboma autorami są wyraźnie wyczuwalne w przekładzie. Dużo za to mniej wyraźne są różnice między tymi przekładami a autorską twórczością Barańczaka. Dzieje się tak dlatego, że dominanta semantyczna nigdy przez Barańczaka nie jest definiowana na poziomie stylu. Barańczak bowiem zawsze zachowuje swój własny styl. Jestem pewien, że można udowodnić tę tezę rozpatrując również bardziej, wydawałoby się, karkołomny przykład angielskiej poezji metafizycznej, choć jest to już temat, który powinien wypełnić inny, osobny tekst. W komparatystycznej lekturze oryginału i przekładu owa dominacja stylistyczna była wyraźnie obecna zwłaszcza w przypadku wierszy Frosta. Barańczak nie udaje, że jest innym poetą. Stosując ekwiwalentne rozwiązania w ramach wyznaczonych przez własny styl poetycki, wchodzi przy jego użyciu w relację z autorem oryginalnego wiersza. Własna osobowość poetycka pomaga mu go zrozumieć. Proces przekładu to ciągła komunikacja między tekstem oryginalnym a umysłem tłumacza. Nieustanna wymiana handlowa, jak powiedziałby Hofstadter, w wyniku której obie strony mają udział w artystycznych zyskach. Tekst wyjściowy zostaje wzbogacony przez samo istnienie przekładu, a przekład, co oczywiste, nie może istnieć bez oryginału.

Pytanie, które nasuwa się, gdy myślimy o przekładzie jako o tworzeniu ekwiwalentnych wobec oryginalnego tekstu rozwiązań poetyckich, dotyczy obszaru ekwiwalencji. Pod jakim względem przekład powinien mieć równą „siłę”? Problem ten przewijał się w wielu miejscach analizy, w żadnym jednak nie znalazła się rozstrzygająca odpowiedź. Należałoby zadać pytanie pierwotniejsze: na czym polega działanie poezji w ogóle? Wiersz wyrывa czytelnika z duchowego i intelektualnego odrętwienia poprzez umieszczenie go w sytuacji komunikacyjnej, w której język, inny niż język codzienności, stawia mu szereg pytań o niego samego. Arystoteles powiedziałby zapewne, że to wyrwanie z odrętwienia powinno prowadzić do jakiegoś rodzaju oczyszczenia. Być może sam Robert

Frost podpisałby się pod tym, skoro, przypomnijmy, stwierdził: “[Figure a poem makes] ends in a clarification of life – not necessarily a great clarification, such as sects and cults are founded on, but in a momentary stay against confusion⁴⁶⁵”. Rozjaśnienie/wyjaśnienie życia – to nadrzędny efekt poezji, nawet jeśli wobec naporu chaosu skazany na krótkotrwałość.

By wiersz w jakiś sposób działał na odbiorcę, musi kryć w sobie potencjał wejścia w relację z jego doświadczeniem. Innymi słowy, powinien być otwarty na analogie, tak by czytelnik w nocnym spacerowiczu u Frosta, czy mocującym się z drzwiami P.B. Shelley’u u Nasha umiał odnaleźć siebie. Wtedy wiersz ma „siłę”. Przekładając poezję, należy szukać jej źródeł. Sądzę, że w właśnie tym kontekście należy rozumieć dominantę semantyczną Barańczaka i całą translatologiczną koncepcję analogii Hofstadtera. „Smycz” łącząca tłumacza i autora może być krótsza lub dłuższa, ale musi istnieć, by nie zniknęło oddziaływanie między tekstem a czytelnikiem. Analogia to tylko pierwszy krok, a następnym jest interpretacja – ta należy już do czytelnika i badacza podczas lektury, oraz do tłumacza – podczas pracy nad przekładem. Tłumaczenie bez analogii byłoby możliwe tylko wtedy, gdyby tłumacz zabił w sobie czytelnika gotowego wejść w relację z tekstem – z wszystkimi tego estetycznymi, poznawczymi i duchowymi konsekwencjami. To trudne (choć Nabokowowi się udało), a w przypadku Barańczaka – poety i czytelnika poezji – niemożliwe. Działanie analogii nie dotyczy u niego jedynie potencjalnego odniesienia do własnej wrażliwości i doświadczeń, lecz także do indywidualnej poetyki.

Oddziaływanie wiersza, jego efekt, jest niedefiniowalne. Może chodzi o wzruszenie, o złość, o śmiech, zachwyt nad techniczną maestrią, czy artystycznym pięknem, albo o „metafizyczny dreszcz”, o którym pisał Barańczak. Zdaniem Hofstadtera tworzenie analogii konstytuujących poetyckie ekwiwalencje w przekładzie toczy się na „wszystkich możliwych do wyobrażenia poziomach”: „*Genuine translation — translation that merits the label “translation” — is indeed about analogy-making on all levels imaginable, from the most minuscule grammatical ending of a word to the entire overarching cultural context in which the text and the events and notions of which it speaks are embedded*⁴⁶⁶”. Uprozczone rozumienie przekładu kazałoby tymczasem rozumieć ekwiwalent jako równoznaczność słownikową. Ze względu jednak na specyfikę wiersza jako swoistego „nadjęzyka” czyli

⁴⁶⁵ „Figura/ruch, jaki robi wiersz kończy się wyjaśnieniem życia – niekoniecznie kompletnym wyjaśnieniem, na takich zbudowane są kultury i sekty – ale chwilowym oporem przeciwko chaosowi.” – tłum. własne, R. Frost, *Collected Prose*, s. 131.

⁴⁶⁶ „Autentyczne tłumaczenie – zasługujące na miano tłumaczenia – polega na tworzeniu analogii na wszystkich możliwych do wyobrażenia poziomach, od najmniejszych fleksyjnych końcówek słów po cały nadrzędny kulturowy kontekst, w którym osadzony jest tekst oraz zdarzenia i pojęcia, o których mówi” – tłum. własne, D. Hofstadter, *Surfaces...*, s.377.

tekstu stworzonego w funkcjonującym języku naturalnym, ale też przełamującego go, prosta leksykalna równoznaczność nie istnieje. Z tego powodu tłumacz utworu poetyckiego, by tę specyfikę zachować w języku docelowym, musi w znacznie większym stopniu niż tłumacz niepoetyckich sytuacji komunikacyjnych uzależnić przekład od własnej interpretacji, którą buduje na analogiach poznawczych, znajdujących później swoje odbicie w substytucjach na poziomie tekstu. Tłumacz zatem tłumaczy wiersz w dwóch znaczeniach: przekładu z języka na język, lecz także objaśniania, czyli tłumaczenia w egzegetycznym sensie.

U Barańczaka to napięcie między przekładem a egzegezą jest wyraźnie wyczuwalne, zwłaszcza w przypadku poezji Roberta Frosta. W swoich wersjach tłumacz bardzo często dokonuje projekcji własnej interpretacji na przekład, za pomocą substytucji zawężającej pole semantyczne oryginału, często konkretyzując obrazowanie amerykańskich pierwowzorów. To oczywista cena, którą musi zapłacić tłumacz w sposób twórczy, czyli zamieniając dzieło sztuki napisane w języku A w dzieło sztuki zapisane w języku B. W translatorskich dokonaniach Barańczaka szczególnie widać, że tłumacz jest także autorem, jak najbardziej widzialnym.

Jednym z założeń tej rozprawy było dopuszczenie do głosu dwóch tłumaczy i translatologów, Stanisława Barańczaka oraz Douglasa Hofstadtera, po to, by z ich dialogu dowiedzieć się, na czym polega przekład artystyczny i kim jest tłumacz liryki. Punktem zbieżnym, wskazującym od razu na ich porozumienie, świadczące o głębszym intelektualnym pokrewieństwie, jest podobnie wyrażona krytyka słynnej wypowiedzi Frosta o nieprzekładalności poezji. Barańczak swoją *summa translatologica* zatytułował *Ocalone w tłumaczeniu*, a Hofstadter własny wiersz o rzekomej nieprzekładalności poezji zakończył przytoczonym jako motto niniejszej pracy wersem: „poezja nie gubi się, lecz odnajduje w tłumaczeniu”. Odnajduje się, doprecyzujemy, wśród dominant semantycznych i kreatywnych analogii stojących u podstaw artystycznego przekładu.

BIBLIOGRAFIA

- Auden W.H., *Robert Frost*, in: *Dyer's Hand and other essays*, New York 1962.
- Balcerzan E., *Literatura z literatury (strategie tłumaczy)*, Katowice 1998.
- Balcerzan E., *Poetyka przekładu artystycznego*, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Bukowski. P., Heydel M., Kraków 2009.
- Balcerzan E., *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. W kręgu translatologii i translatoryki, Poznań 2010.
- Barańczak S., *Antologia angielskiej poezji metafizycznej XVII stulecia*, Kraków 2009.
- Barańczak S., *Bóg, trąba i ojczyzna. Słoń a sprawa polska oczami poetów od Reja do Rymkiewicza*, Kraków 1995 r.
- Barańczak S., *Fioletowa krowa. Antologia angielskiej i amerykańskiej poezji niepoważnej*, Kraków 2007.
- Barańczak S., „*Jestem pięknoduchem, esteta i parnasistą*”, rozmowa z Krzysztofem Biedrzyckim, w: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993.
- Barańczak S. (wybór i tłumaczenie), „*Miłość jest wszystkim, co istnieje*”. 300 najślawniejszych angielskich i amerykańskich wierszy miłosnych. *Antologia.*, Kraków 1992.
- Barańczak S., *Ocalone w tłumaczeniu. Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dodatkiem małej antologii przekładów-problemów*, Kraków 2004.
- Barańczak S., *O niepowadze z całą powagą. Rozmowa z Bogusławą Latawiec*, w: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993.
- Barańczak S., *Pegaz zdębiał. Poezja nonsensu a życie codziennie: wprowadzenie w prywatną teorię gatunków*, Warszawa 2017.
- Barańczak S., *Poezja i duch Uogólnienia*, Kraków 1996.
- Barańczak S., „*Poezja musi być wieczną czujnością*”, rozmowa z Piotrem Wierchosławskim, w: *Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993.
- Barańczak S., *Przekładanie nieprzekładalnego (I)*, w: *Zeszyty literackie*, nr 43 (3/1993).
- Barańczak S., *Tablica z Macondo*, w: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990.
- Barańczak S., *Wiersze zebrane*, Kraków 2007.
- Barańczak S., „*Zemsta ręki śmiertelnej*”, w: *Tablica z Macondo. Osiemnaście prób wytłumaczenia, po co i dlaczego się pisze*, Londyn 1990.

- Barańczak S., *Znajomość z nocą*, w: R. Frost 55 wierszy, przeł. S. Barańczak, Kraków 1992.
- Barańczak S., *Zwierzęca zjadłość i inne wiersze*, Kraków 2016.
- Barańczak S. (wybór i przekład), *Zwierzę słucha zwierzeń. Małe bestiarium z angielskiego*, Warszawa 1992.
- Barnstone W., *The Poetics of Translation: History, Theory, Practice*, Yale, 1993.
- Bassnett S., *Translation Studies*, New York 2005.
- Benjamin W., *Zadanie tłumacza*, przeł. A. Lipszyc, w: *Literatura na świecie*, nr 478-479 (05-06/2011).
- Biedrzycki K., *Świat poezji Stanisława Barańczaka*, Kraków 1995.
- Bieńkowski Z., *O przekładach nie tylko Barańczaka*, „Przegląd artystyczno-literacki” 1/1994.
- Bloom's Modern Critical Views: Robert Frost*, ed. J. Zuba, London 2003.
- Bogalecki P., *Niepodjęta terapia Stanisława Barańczaka. Próba diagnozy postsekularnej*, w: *Poeta i duch wolności*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014.
- Bogalecki P., *Przemyty. Inne pisanie Barańczaka*, w: *Literatura polska w świecie. Tom VI: Barańczak - Postscriptum*, red. R. Cudak, K. Pospisil, Katowice 2016.
- Bolecki W., *Język jako świat przedstawiony*, „Pamiętnik Literacki” 2/1985.
- Brockman J., *Trzecia kultura*, tłum. P. Amsterdamski et al., Warszawa 1996.
- Brodski J., *On Grief and Reason*, in: J. Brodski, *On Grief and Reason: Essays*, New York, 1997.
- Bukowski P., Heydel M., *Przekład – język – literatura*, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Bukowski. P., Heydel M., Kraków 2009.
- Butchard D., *Twin Passions: Joseph Brodsky's love of poetry in English*, in: *Russia Beyond the Headlines*, May 2015. Tekst dostępny w Internecie: http://rbth.com/literature/2015/05/20/twin-passions_joseph_brodskeys_love_of_poetry_in_english_46175.html
- Cieślak-Sokołowski T., *Moment lingwistyczny. O wczesnym pisarstwie Ryszarda Krynickiego i Stanisława Barańczaka*, Kraków 2011.
- Culler J., *Teoria literatury*, tłum. M. Bassaj, Warszawa 1998.
- Czwordon-Lis P., *Buffo i blues, terapia i bezsilność. Źródła komizmu i źródła powagi w „Piosenkach, nieśpiewanych żonie”*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014.
- Dembińska-Pawelec J., *Konceptystyczny wiersz Stanisława Barańczaka. Na przykładzie „Widokówki z tego świata”*. W: *Sztuka to rzemiosło. Nauczyć Polski i polskiego*. Tom 3, red. A. Achtelek, J. Tambor, Katowice 2013.
- Dembińska-Pawelec J., *„Poezja jest sztuką rytmu”. O świadomości rytmu w poezji polskiej*

- dwudziestego wieku*, Katowice 2010.
- Dembińska-Pawelec J., *Sprung rhythm Gerarda Manleya Hopkinsa w poezji Stanisława Barańczaka*. W: *też: Arabeska. Szkice o poezji*, Katowice 2013.
- Dembińska-Pawelec J., *Światy możliwe w poezji Stanisława Barańczaka*, Katowice 1999.
- Dembińska-Pawelec J., *Villanella. Od Anonima do Barańczaka*, Katowice 2006.
- Dziadek A., *Strategia przekładu literackiego*, W: *77 Translations by Stanislaw Baranczak and Clare Cavanagh from Modern Polish Poetry*, selection and introduction: A. Dziadek, Katowice 1995.
- Faggen R., *The Cambridge Introduction to Robert Frost*, Cambridge 2008.
- Frost R., *55 wierszy*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1992
- Frost R., *Collected Prose of Robert Frost*, red. M. Richardson, Harvard 2007.
- Frost R., *Conversations on the Craft of Poetry*, w: *Collected Poems, Prose and Plays*, ed. R. Poirier, M. Richardson, New York 1995.
- Frost R., *The Figure a Poem Makes*, w: *Collected Poems, Prose and Plays*, red. R. Poirier, M. Richardson, Nowy Jork 1995
- Frost R., *New Enlarged Anthology of Robert Frost's Poems*, ed. Untermeyer L., Washington 1971.
- Frost R., *Selected Letters of Robert Frost*, ed. L. Thompson, New York 1964.
- Hejwowski K., *Iluzja przekładu*, Katowice 2015.
- Hejwowski K., *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*, Warszawa 2004.
- Heller M., *Czy fizyka jest nauką humanistyczną?*, Tarnów 1998.
- Heaney S., *Above the brim*, in: *Bloom's Modern Critical Views: Robert Frost*, ed. J. Zuba, London 2003.
- Heydel M., *Dwieście wierszy Emily Dickinson (w opakowaniu)*, „Literatura na Świecie” 5/6 1996.
- Hoffman T., *The Sense of Sound and the Silent Text*, in: *Bloom's Modern Critical Views: Robert Frost*, ed. J. Zuba, London 2003.
- Hofstadter D., *Analogy as the Core of Cognition*, in: *The Analogical Mind: Perspectives from Cognitive Science*, ed. D. Gentner, K. J. Holyoak, B. N. Kokinov, Cambridge 2001.
- Artykuł dostępny także w Internecie:
<https://prelectur.stanford.edu/lecturers/hofstadter/analogy.html>.
- Hofstadter D., *Gödel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, New York 1979.
- Hofstadter D., *Le Ton Beau de Marot. In Praise of the Music of Language*, New York 1997.
- Hofstadter D., Sander E., *Surfaces and Essences. Analogy as the Fire and Fuel of Thinking*, New York 2013.

- Hofstadter D., *Translator's Preface*, in: A. Pushkin, *Eugene Onegin: a Novel in Verse*, trans. D. Hofstadter, New York 1999.
- Hofstadter D., *Translator, Trader, An Essay on the Pleasantly Parvasive Paradoxes of Translation*, in: Sagan F., *That Mad Ache. A novel*, trans. D. Hofstadter, New York 2009.
- Jakobson R., *O językoznawczych aspektach przekładu*, przeł. L. Pszczołowska, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2009.
- Jarniewicz J., *Gościnność słowa, Od Barańczaka do Barańczaka, czyli płynąc do Bizancjum*, „Literatura na Świecie” 1/1994.
- Jarniewicz J., *Gościnność słowa. Szkice o przekładzie literackim*, Kraków 2012.
- Kaczorowska M., *Przekład jako kontynuacja twórczości własnej. Na przykładzie wybranych translacji Stanisława Barańczaka z języka angielskiego*. Kraków 2011.
- Kandziora J., *Ocalony w gmachu wiersza. O poezji Stanisława Barańczaka*, Warszawa 2007.
- Kania I., *Żaden ze mnie heros atleta. Rozmowa z Z. Zaleską*, w: Z. Zaleska, *Przejęzyczenie – rozmowy o przekładzie*, Wołowiec 2015.
- Kędra-Kardela A., *Szekspirowskie sonety według Barańczaka*, „Akcent” 2/1995.
- Kott J., *O przekładzie „Snu nocy letniej” Stanisława Barańczaka*, „Teatr” 9/1992.
- Krąpiec M.A., *Metafizyka. Zarys teorii bytu*, Lublin 1985.
- Kubińscy O. i W., *Przekładając nieprzekładalne. T. 3. O wierności*, Gdańsk, 2007.
- Kuczyńska-Koschany K., *"Musisz swoje życie zmienić", czyli o Rilke Barańczaka*, "Poznańskie Studia Polonistyczne. Barańczak - poeta lector". Seria Literacka VI (XXVI), Poznań 1999.
- Kwiatkowski J., *Une poignée des mains*, w: J. Kwiatkowski, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982.
- Kwiatkowski J., *Wirtuoz i moralista*, w: J. Kwiatkowski, *Felietony poetyckie*, Kraków 1982.
- Kwintylian Marek Fabiusz, *Kształcenie mówcy*, przeł. S. Śnieżewski, Kraków 2012.
- Lear E., Carroll L., et al., *44 opowiadki*, przeł. S. Barańczak, Kraków 1998.
- Legeżyńska A., *Tłumacz i jego kompetencje autorskie*, Warszawa 1999.
- Literatura polska w świecie. Tom VI: Barańczak - Postscriptum*, red. R. Cudak, K. Pospisil, Katowice 2016.
- Lowell R., *Robert Frost: 1875-1963*, in: "New York Review of Books", 1963.01.02.
- Lyons J., *Wstęp do językoznawstwa*, tłum. K. Bogacki, Warszawa 1975.
- Markowski M.P., *Polityka wrażliwości. Wprowadzenie do humanistyki*, Kraków 2013.
- Nabokov V., *Problems of Translation: „Onegin” in English*, in: *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, London - New York 2004.
- Nash O., *Foreword. W: I couldn't help laughing. Stories selected and introduced by Ogden*

- Nash, Philadelphia – New York 1957.
- Nash O., *Hard Lines*, New York, 1931.
- Nash O., *Many Long Years Ago*, New York 1945.
- Nash O., *No Doctor's Today, Thank You*. W: Tegoż: *Bed Riddance*, New York 1969.
- Nash O., *Ogden Nash's Zoo*, New York 1987.
- Nash O., *The Pocket Book of Ogden Nash*, ed. L. Untermeyer, New York 1962.
- Nash O., *W świecie mułów nie ma reguł. 111 wierszy*. Tłum. S. Barańczak. Poznań 2007.
- Neuger L., *Z perspektywy tłumacza. Szkice o poezji szwedzkiej*, Kraków 1997.
- Neuger L., Ocena dorobku naukowego Profesora Stanisława Barańczaka (przedstawiona w związku z postępowaniem o nadanie tytułu Doktora *Honoris Causa* Uniwersytetu Śląskiego), w: „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007.
- Nida E., *Zasady odpowiedniości*, w: *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Bukowski. P., Heydel M., Kraków 2009.
- Nieuwerkerken A. van, *Ironiczny konceptyzm. Nowoczesna polska poezja metafizyczna*, Kraków 1998.
- Nyczek T., *Barańczak samoprzełożony*, „Tygodnik Powszechny” 14/1994.
- Nyczek T., „Powiedz tylko słowo”. *Szkice wokół „Pokolenia 68”*, Londyn 1995.
- „Obchodzę urodziny z daleka...” *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec i D. Pawelec, Katowice 2007.
- Ogden Nash 1902-1971*. „Twentieth-Century Literary Criticism”, ed. L. Pavlovski, 2001, vol. 109.
- Opacki I., *Katedra i patyk*, w: „Obchodzę urodziny z daleka...” *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec i D. Pawelec, Katowice 2007.
- Parker D.M., *Ogden Nash: The Life and Work of America's Laureate of Light Verse*, Chicago 2007.
- Pawelec D., *Czytając Barańczaka*, Katowice 1995.
- Pawelec D., *Eliot Barańczaka*, w: *Literatura polska w świecie. Tom VI: Barańczak - Postscriptum*, red. R. Cudak, K. Pospisil, Katowice 2016.
- Pawelec D., *Mandelsztam Stanisława Barańczaka*. w: *Obraz Rosji w literaturze polskiej XX wieku*. Red. A. Jarzyna, Z. Kopeć, M. Jaworski. Poznań 2014.
- Pawelec D., *Poezja Stanisława Barańczaka – reguły i konteksty*, Katowice 1992.
- Platon, *Państwo*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2003.
- Poeta i Duch Wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014.

- Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2013.
- Poprawa A., *Poetycki ekwiwalent z nadwyżką*, „Arkusz” 5/1996.
- Poprawa A., *Śmieszniejszy poeta antropologiczny*. „Książki w Tygodniku”, dodatek do „Tygodnika Powszechnego”, nr 34/2007.
- Poprawa A., *Wiersze na głos i fortepian*, w: tegoż, *Formy i afirmacje*. Kraków 2003.
- Próchniak P., *W kwestii tej nocy (głosy do wierszy Stanisława Barańczaka)*, w: *Poeta i duch wolności. Szkice o twórczości Stanisława Barańczaka*, red. P. Śliwiński, Poznań 2014.
- Pushkin A.S., *Eugene Onegin. A Novel in Verse*, trans. D. Hofstadter, New York, 1999.
- Rajewska E., *Od Ryby ku Rybaczówkom. Bishop Barańczaka*, "Przestrzenie Teorii" 2016, nr 26.
- Rajewska E.: *Ogdena Nasha „Świat: Przewodnik dla początkujących”*, w: *W świecie mułówek nie ma reguł. 111 wierszy*, tłum. S. Barańczak. Poznań 2007.
- Rajewska E., *Stanisław Barańczak – poeta i tłumacz*, Poznań 2007.
- Reale G., *Historia filozofii starożytnej*, t. 5., tłum. E.I. Zieliński, Lublin 2002.
- Roszak J., *Sprawdzian języka i wyobraźni (Barańczak przekłada Seussa i Nasha)*, „Topos”, 1-2/2008 (98-99).
- Rymkiewicz J.M., *Co to jest imitacja?*, „Dialog” nr 1/1971.
- Sagan F., *That Mad Ache. A novel*, trans. D. Hofstadter, New York 2009.
- Sławek T., Ocena dorobku naukowego Profesora Stanisława Barańczaka (przedstawiona w związku z postępowaniem o nadanie tytułu Doktora Honoris Causa Uniwersytetu Śląskiego), w: „Obchodzę urodziny z daleka...”. *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec, D. Pawelec, Katowice 2007.
- Słownik etymologiczny języka polskiego*, red. A. Brückner, Warszawa 1985.
- Słownik poprawnej polszczyzny*, red. W. Doroszewski, Warszawa 1980.
- Snow C.P., *Dwie kultury*, tłum. T. Baszniak, Warszawa 1999.
- Sołtys-Lewandowska E., „O ocalającej nieporządek rzeczy” *polskiej poezji metafizycznej i religijnej drugiej połowy XX i początków XXI wieku*, Kraków 2015.
- Sosnowski A., *Próbując określić zawód, jaki sprawiają przekłady Stanisława Barańczaka...*, „Literatura na świecie” 11/1994.
- Staff L., *Wybór poezji*, Wrocław 1985.
- Steiner G., *Po wieży Babel. Problemy języka i przekładu*, przeł. O. i W. Kubińscy, Kraków 2000.
- Stróżewski W., *Ontologia*, Kraków 2003
- Szekspir W., *Makbet*, tłum. S. Barańczak, Kraków 1998.
- Tabakowska E., *Językoznawstwo kognitywne a poetyka przekładu*, Kraków 2001.

- Tabakowska E., *O przekładzie na przykładzie*, Kraków 1999.
- Tabakowska E., *Profilowanie w języku i tekście – perspektywa językoznawcy, tłumacza i poety*, w: *Profilowanie w języku i tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin 1998.
- Thompson H.S., *Hey Rube*, New York 2004.
- Tokarz B., *Poetyka Nowej Fali*, Katowice 1990.
- Toury G., *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam-Philadelphia 1995.
- Untermeyer L., *Introduction*, w: O. Nash, *The Pocket Book of Ogden Nash*, New York 1962.
- Venclova T., *O „Chirurgicznej precyzji” Stanisława Barańczaka*, „Zeszyty literackie” 1/1999.
- Venuti L., *Translation Studies: an emerging discipline*, in: *The Translation Studies Reader*, ed. L. Venuti, London 2004.
- Venuti L., *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London 1995.
- Węclewski Z., *Słownik grecko-polski*, Lwów 1929.
- Wilczek P., *Translatorskie polemiki Stanisława Barańczaka*, w: „Obchodzę urodziny z daleka...” *Szkice o Stanisławie Barańczaku*, red. J. Dembińska-Pawelec i D. Pawelec, Katowice 2007.
- Wojtasiewicz O., *Wstęp do teorii tłumaczenia*, w: *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2013.
- Wołkow S., *Świat poety – rozmowy z Josifem Brodskim*, przeł. J. Gondowicz, Warszawa 2001.
- Wielki słownik frazeologiczny*, red. A. Latusek, Kraków 2009.
- Współczesne teorie przekładu. Antologia*, red. Bukowski. P., Heydel M., Kraków 2009.
- Zaleska Z., *Przejęzyczenie – rozmowy o przekładzie*, Wołowiec 2015.
- Zaufać nieufności. Osiem rozmów o sensie poezji*, red. K. Biedrzycki, Kraków 1993.
- Ziomek J., *Komizm – spójność teorii i teoria spójności*, w: Tegoż: *Rzeczy komiczne*, Poznań 2000.
- Ziomek J., *Przekład – rozumienie – interpretacja*, w: *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, red. P. Bukowski, M. Heydel, Kraków 2013.

STRESZCZENIE

Przekładoznawczej rozprawie *Praktyka translatorska Stanisława Barańczaka w świetle teorii analogii Douglasa R. Hofstadtera* przyświecają dwa główne cele. Pierwszym z nich jest systematyzująca prezentacja translatologicznej myśli Douglasa Hofstadtera, amerykańskiego kognitywisty, matematyka i tłumacza. Wypracowana w ten sposób perspektywa badawcza umożliwia realizację celu drugiego, którym jest przeprowadzenie zorientowanej kognitywnie analizy przekładów poezji anglojęzycznej dokonanych przez Stanisława Barańczaka.

W części teoretycznej pracy przedstawiono koncepcje Hofstadtera zawarte przez niego w artykule *Analogy as the Core of Cognition* oraz książce *Le Ton Beau de Marot*, ze szczególnym uwzględnieniem analogii jako centralnej kategorii spajającej translatologiczne idee autora wymienionych tekstów. Następnie, w kontekście zarysowanej „translatologii kognitywnej” Hofstadtera poddano analizie podstawowe problemy przekładoznawcze, takie jak transkultuacja, nieprzekładalność czy „niewidzialność” tłumacza. Wiele miejsca poświęcono również zestawieniu teorii analogii z kategorią „dominanty semantycznej”, opisaną przez Stanisława Barańczaka, oraz szukaniu punktów wspólnych między obiema koncepcjami. Podjęto też próbę odnalezienia relacji, która łączyłaby amerykańskiego badacza z nowoczesnymi szkołami przekładoznawczymi. W tym miejscu kluczowe okazało się pojęcie ekwiwalencji, która jest jednocześnie podstawowym problemem poruszonym przez współczesną translatologię oraz kategorią pokrewną analogii w rozumieniu Hofstadtera.

Część praktyczna zawiera analizy przekładów wierszy Roberta Frosta i Ogdena Nasha dokonanych przez Stanisława Barańczaka. Analizy te prowadzone są z perspektywy badawczej skupionej na zjawisku analogii i ekwiwalencji, z wykorzystaniem odpowiedniej terminologii zaczerpniętej z kognitywnie zorientowanych dzieł Hofstadtera. W rozdziale dotyczącym Frosta szczególny nacisk położono na problem wpływu, jaki indywidualna osobowość poetycka Barańczaka wywiera na proces tłumaczenia. Zbadano także strategię, jaką przyjął tłumacz, mierząc się z problemem przekładu specyficznych rozwiązań intonacyjnych stosowanych przez amerykańskiego poetę (*sound of sense*). Rozdział poświęcony translacjom poezji Ogdena Nasha skoncentrowany jest na dwóch głównych problemach: przekładzie poetyckiego komizmu oraz rymach. Wszystkie analizy mają na celu wykazanie, że tłumaczenie poezji polega na tworzeniu kreatywnych analogii przenoszących pełnię znaczeń pomiędzy dwoma językami przy jednoczesnym zastosowaniu rozwiązań formalnych ekwiwalentów wobec tych użytych w oryginalnym tekście.

SUMMARY

Translatological thesis *Stanislaw Baranczak's Translational Practice in Relation to Douglas R. Hofstadter's Theory of Analogy* has two main goals. The first one is a systematic presentation of translatological thought of Douglas Hofstadter, American cognitive scientist, mathematician and translator. This perspective makes it possible to achieve the second goal, which is to conduct an analysis of American poetry translations by Stanislaw Baranczak.

In the theoretical part of the thesis Hofstadter's concepts included in his paper *Analogy as the Core of Cognition* and book *Le Ton Beau de Marot* are presented, focusing on the analogy as the central category connecting all Hofstadter's ideas. Moreover, main translation problems (such as transculturation, untranslatability, translator's "invisibility") are discussed in terms of Hofstadter's "cognitive translatology". The crucial concept of "semantic dominant", introduced by Baranczak, is compared to the theory of analogy and the similarities between both are indicated. Also an attempt was made to find links between Hofstadter's thought and modern translation studies. The concept of equivalence proved to be of utmost importance here, since it is the essential issue raised by academic translatology, but also a category closely related to the analogy as defined by Hofstadter.

The practical part of the thesis contains the analyses of Robert Frost's and Ogden Nash's poetry translations by Stanislaw Baranczak. Those analyses are conducted with the emphasis on analogy and equivalence using the terminology taken from the cognitive works of Douglas Hofstadter. In chapter about Frost, the impact of Baranczak's poetic individuality on translation process is discussed as well as the strategies adopted by Polish poet to translate intonation rules applied by Robert Frost in his poetry (*sound of sense*). As far as Nash's poetry is concerned, analysis oscillates between two main problems: translation of poetic humour (nonsensical, particularly) and rhymes. The goal of analyses is to demonstrate that to translate poetry means to make creative analogies transferring the whole of the meaning between two languages and, at the same time, to use formal means equivalent to the ones present in the original text.